

**Universidade do Minho**

Escola de Arquitetura

Joel Filipe Peixoto Moreira

**Design e Artesanato: O papel do design  
na regeneração da tradição cesteira às  
novas gerações**

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Design de Produto e Serviços

Trabalho efetuado sob a orientação de

**Professora Doutora Cecília Carvalho**

**Professor Doutor Bernardo Providência**

julho de 2020

## **DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS**

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositórioUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



**Atribuição  
CC BY**

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de prestar o meu agradecimento a todos os que estiveram presentes no desenvolvimento deste projeto e que contribuíram de forma direta e indireta, em todos os passos que dei nesta etapa da minha vida.

Em primeiro lugar quero agradecer aos meus orientadores, à Professora Doutora Cecília Peixoto Carvalho pelo seu apoio incansável na realização deste projeto e por contribuir em me tornar numa pessoa mais consciente e sensibilizada no mundo. Ao Professor Doutor Bernardo Providência pela opinião sempre sincera ao longo destes anos e por todos ensinamentos que me deu.

Agradeço à Biblioteca Municipal de Penafiel e a todos os seus funcionários, por me receberem sempre com simpatia nas tardes de escrita e pela disponibilidade em facultar todos os documentos necessários para a elaboração deste projeto.

Agradeço ao Museu Municipal de Penafiel, pelo convite à participação nas práticas de artesanato tradicional, um bem-haja a todos os participantes e monitores que se mostraram disponíveis para colaborar, o vosso contributo ajudou a melhorar esta dissertação.

Um agradecimento especial aos mestres cesteiros Manuel Moreira e Maria Isabel Soares, pela confiança e carinho que demonstraram ao me receberem nas suas casas, por todos os ensinamentos que me deram ao falar das suas vidas e por me aproximarem das minhas raízes culturais.

Aos meus companheiros de aventuras António Antunes e Miguel Dantas, agradeço pela amizade, apoio e histórias partilhadas.

Para finalizar, agradeço às pessoas que me fazem ser quem sou e tornaram todos estes momentos possíveis. Aos meus pais e irmã por todo o amor e apoio que me dão, pela paciência nos momentos mais difíceis e por estarem sempre a meu lado em todas as decisões da minha vida. Ficarei eternamente grato por serem parte de mim.

*"Alguns artistas se inspiram não mais na vida fácil da burguesia, mas na vida difícil e dura do povo; na poesia, já não se cantam apenas os amores perdidos nem se fala de camponeses e operários urbanos como abstrações, mas como homens e mulheres concretos, em uma realidade concreta."*  
(Freire, 1981: 61)

## **DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE**

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

## RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo que teve como ponto de partida, o Design na aproximação das novas gerações com a cestaria tradicional de Penafiel. O estudo utilizou métodos participativos para primeiro compreender, numa perspectiva intergeracional, a relação aprendiz-artesão, resgatando-se a história da arte vivida pelos artesãos e clarificando os desejos e ambições para futuro referentes à cestaria. A investigação foi desenvolvida de forma a imergir progressivamente na comunidade cesteira penafidelense, iniciada com a aproximação teórica sobre o ofício, passando por uma aprendizagem técnica em contexto de *workshop*, até à participação ativa no contexto de trabalho e vida quotidiana do artesão. Esta imersão progressiva parece evidenciar, como a partir da análise dos sistemas envolventes da comunidade cesteira, podem surtir alternativas de aproximação geracional, e desta forma criar bases regenerativas para o ofício.

## **ABSTRACT**

In this dissertation, a study is carried out based on the use of Design and its disciplines as a means of approximation of the new generations with the traditional basketry of Penafiel. The study uses participatory methods to obtain a greater intergenerational understanding between the apprentice-artisan relationship. On the one hand, clarify the desires and ambitions related to basketry, and on the other the awareness of the history lived by the artisans. The research was developed in order to gradually immerse itself in the Penafiel basketry community, from a theoretical understanding of the craft, through a technical learning in the context of *workshop*, to an active participation in the artisan's environment. This progressive immersion may evidence how the analysis of the surrounding systems of the basketry community can provide alternatives of generational approximation, and thus creating regenerative bases for the craft.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
ENQUADRAMENTO TEÓRICO .....	3
1. RELAÇÕES ENTRE ARTESANATO E O DESIGN.....	3
2. DESIGN, PARTICIPAÇÃO E REGENERAÇÃO .....	8
3. INTERGERACIONALIDADE .....	13
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	16
DESENHO DA INVESTIGAÇÃO.....	18
1. QUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO.....	19
2. OBJETIVOS .....	19
3. METODOLOGIA .....	20
ESTUDO DE CASO: EM BUSCA DA REGENERAÇÃO DA CESTARIA TRADICIONAL DE PENAFIEL.....	24
1. CESTARIA TRADICIONAL PENAFIDELENSE.....	24
1.1. FEIRAS E ROMARIAS DA CIDADE .....	25
1.2. CESTAS, CANASTRAS E AÇAFATES TRADICIONAIS DE PENAFIEL .....	30
2. <i>WORKSHOP</i> OFÍCIOS TRADICIONAIS: CESTARIA E TECELAGEM.....	42
2.1. CESTARIA MADEIRA RACHADA.....	44
2.2. EXPERIÊNCIA E RESULTADOS.....	47
3. A IMERSÃO .....	48
3.1. NA OFICINA DOS ARTESÃOS .....	48
3.2. DISCURSO A 6 VOZES.....	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	60
BIBLIOGRAFIA .....	66
APÊNDICES.....	69
ANEXOS .....	104



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Desenho da investigação.....	18
Figura 2 - Diferentes fases do investigador perante a investigação .....	20
Figura 3 - Desenho metodológico .....	23
Figura 4 - Vendedora ambulante com uma canastra tradicional em Penafiel .....	25
Figura 5 - Ilustração do carro triunfal do desfile do Corpo de Deus.....	26
Figura 6 - Baile das floreiras, com açafate tradicional de Penafiel no braço .....	27
Figura 7 - Vendedora de castanhas assadas com açafate comprido, S. Martinho Penafiel .....	28
Figura 8 – Cartaz de publicitário do S. Martinho Penafiel (2018) .....	29
Figura 9 – Agrival no ano de 1983.....	30
Figura 10 - Mapa do concelho de Penafiel .....	31
Figura 11 - Mestre cesteiro Manuel Moreira .....	33
Figura 12 – Salgueiro do lado esquerdo e Austrália do lado direito .....	34
Figura 13 - Cesteiro Perfeito Lucas a rachar um tronco sobre um cepo.....	35
Figura 14 - Correias para urdir do lado esquerdo e varas para tecer do lado direito.....	35
Figura 15 – Cesteiro a plainar as varas de salgueirinha num banco de cesteiro .....	36
Figura 16 – Cestos e canastras tradicionais de madeira rachada.....	37
Figura 17 – Cestos e canastras tradicionais de madeira rachada.....	38
Figura 18 – Mestre cesteira Maria Isabel.....	40
Figura 19 – Açafates tradicionais de vara fina .....	40
Figura 20 - Pau utilizado para descascar as varas .....	41
Figura 21 – Varas depois de descascadas e secas .....	42
Figura 22 – Contextualização histórica do ofício da cestaria, Museu Municipal de Penafiel .....	45
Figura 23 – Ferramentas de cesteiro .....	46
Figura 24 - Mestre Manuel a demonstrar os diferentes processos de confeção .....	46
Figura 25 - Final da atividade de cestaria, aprendizes com o mestre Manuel no centro .....	47
Figura 26 – Mestre Manuel a construir a cesta garrafeira; Cesta garrafeira finalizada.....	50
Figura 27 – Canastra de peixeira confeccionada pelo mestre Manuel .....	50
Figura 28 – Experiência da Análise PESTEL .....	71
Figura 29 – Tapetes GUR, Ferréol Babin .....	71

Figura 30 – Cestos Baba tree – Round grey .....	73
Figura 31 - Aprendizes a conhecer o ciclo do linho e ferramentas utilizadas .....	74
Figura 32 – Aspeto do tear com a teia urdida, antes de se começar a tecer.....	75
Figura 33 - Padrão escolhido para experimentar no tear .....	75
Figura 34 – Processo de criação de uma almofada com técnica de ‘puxadinho’ .....	76
Figura 35 - Espaço criado para se lançar a linha, após se pressionar o pedal .....	76
Figura 36 – Almofada após ser cortada do tear; Almofada após estar costurada .....	77
Figura 37 – Final da atividade de tecelagem .....	77
Figura 38 - Primeira fase de construção do cesto .....	79
Figura 39 - Ilustração do processo de urdir o cesto de vindima .....	80
Figura 40 - Primeira verga do cesto.....	80
Figura 41 – Colocar os cestos em água para manter a madeira húmida.....	81
Figura 42 – Cesto com remates de madeira colocados para facilitar a tecelagem .....	81
Figura 43 – Aspeto do cesto com todas as varas tecidas; Pontas dobradas na malha de vime .	82
Figura 44 – Encaixe da correia principal para formar a alça; Tecelagem de vime na alça do cesto.....	83
Figura 45 - Ilustração do processo de urdir o açafate redondo. ....	83
Figura 46 – MM a exemplificar como tecer corretamente o açafate; Açafate antes de ter as pontas aparadas.....	84
Figura 47 - Primeiro passo para a construção da base do açafate.....	85
Figura 48 - Primeira volta em torno da estrutura base .....	85
Figura 49 - Aspeto final da base do açafate .....	86
Figura 50 - Adicionar novas varas antes de tecer; Tecer a lateral do açafate .....	87
Figura 51 – Varas de salgueiro por descascar; Investigador com descascador .....	87
Figura 52 - Seleção de pontas para tecer o rebordo; Tecer o rebordo da base.....	88
Figura 53 - Pintura do açafate.....	88

## **ÍNDICE DE ABREVIATURAS**

**AA, AB, AC, AD** – Aprendizes do *Workshop* Ofícios Tradicionais – Cestaria e Tecelagem

**CE** – Célia Esteves, Fundadora do GUR.

**MI** – Mestre cesteira Maria Isabel

**MM** – Mestre cesteiro Manuel Moreira

**MP** – Mestre tecedeira Paula Cruz

**RC** – Rita Cortes, Designer de Produto Blindesing.

**TS** – Tânia Santos, Diretora do CRU Cowork.

**WOT** – *Workshop* Ofícios Tradicionais – Cestaria e Tecelagem

## **NOTA PRÉVIA**

A presente dissertação seguiu as normas do estilo bibliográfico APA 6th. As citações de textos em língua estrangeira foram submetidas a tradução livre do autor e o trecho original colocado em nota de rodapé na mesma página

## INTRODUÇÃO

*“Minha franquia ante os outros e o mundo mesmo é a maneira radical como me experimento enquanto ser cultural, histórico, inacabado e consciente do inacabamento.” (Freire, 2011: 35)*

Nos dias de hoje, as sociedades estão cada vez mais interligadas às novas realidades virtuais (Ivanov, 2016). O ser humano contemporâneo, comunica à distância de um clique, conhece novos lugares a partir de um ecrã e até obtém os seus produtos, sem sequer se levantar do sofá. Ao comparar estas novas realidades em contexto industrial, com as realidades industriais de há 150 anos, compreende-se que o ser humano, deixou de estar dependente do artesão para obter um produto, até à situação presente, na qual obtém um produto sem sequer conhecer uma única pessoa em todo o processo.

*“O mundo moderno tem duas receitas para despertar o desejo de trabalhar duro e bem. Uma receita é o imperativo moral de trabalhar para o bem da comunidade. A outra receita invoca a concorrência: supõe que competir contra os outros estimula o desejo de ter um bom desempenho, e em vez da coesão comunitária, promete recompensas individuais.”<sup>1</sup> (Sennett, 2009: 28)*

As novas gerações das sociedades contemporâneas nascem numa fase, da qual a receita que invoca a concorrência se encontra a atingir os seus limites. Enquanto que a outra, pelo contrário, se encontra no limiar da extinção suprimida pelos valores individualistas defendidos na era atual (Sennett, 2009). Num mundo motivado pela competição, as novas gerações, evoluem, adaptando-se aos valores que vão assistindo no presente, tornando o individualismo e o afastamento social entre gerações problemas reais na sociedade atual. Reunindo estes fatores, é possível identificar uma sociedade fraturada pelo individualismo, onde as diferentes gerações não exploram meios para se unir.

---

<sup>1</sup> “The modern world has two recipes for arousing the desire to work hard and well. One is the moral imperative to do work for the sake of the community. The other recipe invokes competition: it supposes that competing against others stimulates the desire to perform well, and in place of communal cohesion, it promises individual rewards.” (Sennett, 2009: 28)

Estas fraturas revelaram tornar-se em problemas não só económicos, mas principalmente sociais, culturais e históricos. Isto significa uma perda, ao impossibilitar de fluir, da mesma forma que a informação, as vivências, culturas e histórias do passado, que ficarão assim presas às gerações do passado, sem que consigam unir-se ao presente.

Na presença de problemas sociais desta tipologia e compreendendo que o afastamento intergeracional poderá resultar na extinção de práticas ancestrais, as intervenções de cariz social e comunitário (Sanoff, 2008) do Design Participativo, sugerem abordagens mais adequadas. No entanto, compreender a natureza do problema não é o único objetivo desta investigação.

Também se busca por uma regeneração do artesanato pelas e para as gerações mais novas, através do design regenerativo, que intervém na compreensão de um sistema em busca da sua revitalização (Mang, Haggard, & Regenesis, 2016).

Segundo a informação recolhida no Registo Nacional do Artesanato do CEARTE<sup>2</sup>, existem apenas dois artesãos cesteiros ativos na zona do vale do Sousa, ambos com cerca de 70 anos de idade. Por se reconhecer que a cestaria tradicional de Penafiel se encontra no limiar da extinção, esta investigação foi desenvolvida em conjunto com a comunidade cesteira penafidense com o intuito de, através do design, contribuir para a passagem da tradição cesteira às novas gerações. O investigador decidiu escolher atuar no artesanato tradicional de Penafiel, por ser a sua cidade natal, possuir mais facilidade no acesso e na recolha dos dados, e ainda pela oportunidade que lhe foi dada ao ser convidado para participar no workshop que será apresentado mais adiante.

O enredo temático da presente investigação, resulta de 3 tipos de interação explorados, entre o mestre e o aprendiz (artesanato), o velho e o jovem (intergeracionalidade) e entre o designer e o sujeito de estudo (design participativo).

Além de analisar possíveis contributos que design pode dar na aproximação intergeracional e na regeneração do artesanato tradicional, esta investigação em design, pretende demonstrar que os processos de investigação e participação em design podem ser empoderadores cooperando para que todos os intervenientes se envolvam de forma significativa.

A estrutura da investigação foi construída para que em primeiro lugar seja possível conhecer teoricamente os temas abordados ao longo do estudo e quais autores contribuíram nos

---

<sup>2</sup> <https://www.cearte.pt/custompage/gpaoregisto.html>, consultado a 17/07/2020

diferentes campos de estudo, de seguida são enunciadas as questões e os objetivos de investigação e quais foram as metodologias valorizadas em cada fase da investigação. Posteriormente é realizado uma análise das diferentes etapas relativas à atividade cesteira através de uma pesquisa histórica, uma aproximação prática com o ofício em contexto de *workshop* e uma imersão no ambiente dos mestres cesteiros. Por último é realizado a apresentação das conclusões e futuras propostas de regeneração para a cestaria.

## ENQUADRAMENTO TEÓRICO

### 1. RELAÇÕES ENTRE ARTESANATO E O DESIGN

*“Os produtos artesanais são aqueles que são realizados por artesãos, de forma inteiramente manual, com recurso a ferramentas ou também através do uso de meios mecânicos, sempre que a colaboração manual direta do artesão permaneça como a componente mais substancial para o produto final. Produzem-se sem restrições de quantidade e utilizando matérias-primas provenientes de recursos sustentáveis. A especial natureza dos produtos artesanais provém das suas características distintas que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, culturalmente vinculadas e socialmente simbólicas e significativas”<sup>3</sup> (UNESCO, 1997)*

Os produtos de artesanato tradicional podem ser caracterizados pelo seu aspeto rudimentar, os quais são todos criados da mesma forma, mas nunca serão iguais uns aos outros, opondo-se à produção industrial em massa da atualidade. Apesar de na produção do artesanato predominar o recurso à força física dos artesãos, mecanismos e ferramentas também podem ser usados no processo de produção. Os objetos produzidos com total liberdade, seguem apenas a linha de pensamento do artesão em que a identidade está intrinsecamente ligada à história e cultura local.

---

<sup>3</sup> “Artisanal products are those produced by artisans, either completely by hand, or with the help of hand tools or even mechanical means, as long as the direct manual contribution of the artisan remains the most substantial component of the finished product. These are produced without restriction in terms of quantity and using raw materials from sustainable resources. The special nature of artisanal products derives from their distinctive features, which can be utilitarian, aesthetic, artistic, creative, culturally attached, decorative, functional, traditional, religiously and socially symbolic and significant.” (UNESCO, 1997)

*“O artesanato designa-se por um impulso humano básico e duradouro, o desejo de fazer um bom trabalho para o seu próprio bem.”*<sup>4</sup> (Sennet, 2009: 9)

Richard Sennet (2009) afirma que o artesanato é um “impulso humano básico”, que orienta um trabalho focado em criar com excelência e orgulho, gerando um compromisso e disciplina nas mãos do artesão em cada objeto que produz, mas também satisfação, que Mills (1969) diz nascer da capacidade de superar as resistências que as matérias-primas lhe proporcionam.

*“Ele até pode ganhar uma satisfação positiva ao encontrar uma resistência e conquistá-la, sentindo o seu trabalho e a sua força de vontade, é poderosamente vitoriosa, sobre a recalcitrância dos materiais e a malícia das coisas. Na verdade, sem esta resistência, sentiria menos satisfação em ser finalmente vitorioso sobre o que, obstinadamente, resiste à sua vontade.”*<sup>5</sup>  
(Mills, 1969: 221)

Este ato de fazer, desenhar e transformar a matéria-prima (Albino, 2014), sempre esteve presente no ser humano, resultado das necessidades provenientes dos desafios que o dia a dia lhe proporcionavam. Segundo Mills (1969), um artesão ao estar envolvido no seu ofício, verá todas as satisfações do seu trabalho a serem as suas próprias recompensas, por se ver capaz de aprender com a sua arte e com as suas capacidades de a transformar, capacidades estas que nascem da atenção ao detalhe e dos erros cometidos no trabalho diário.

Relacionando estas ideias com o design, poder-se-á assumir que não estão tão afastadas quanto se pensa. Uma ideia no design, nasce da mesma forma de um desejo, para se projetar com um novo propósito (Providência, 2012). No entanto, estas ideias para se projetarem no futuro, terão também de ser analisadas em detalhe e colocadas à prova pela falha e pelo erro, para se assumirem uma possibilidade de transformação. Com isto, questiona-se, será o processo de pensamento em design (Miller, 1988), tão afastado do pensamento prático do artesanato tradicional?

---

<sup>4</sup> “Craftsmanship names an enduring, basic human impulse, the desire to do a job well for its own sake.” (Sennet, 2009: 9)

<sup>5</sup> “He may even gain positive satisfaction from encountering a resistance and conquering it, feeling his work and will as powerfully victorious over the recalcitrance of materials and the malice of things. Indeed, without this resistance he would gain less satisfaction in being finally victorious over that which at first obstinately resists his will.” (Mills, 1969: 221)

*“A história traçou linhas de falha dividindo a prática e a teoria, técnica e expressão, artesão e artista, criador e utilizador; a sociedade moderna sofre desta herança histórica. Mas a vida passada do artesanato e artesãos também sugere formas de usar ferramentas, organizar movimentos corporais, pensar em materiais que permanecem alternativas, propostas viáveis sobre como conduzir uma vida com habilidade”*<sup>6</sup> (Sennet, 2009: 11)

Podemos entender, que *“o design tende a resumir-se à sedução superficial das coisas, vestido de autoridade técnica”* (Canha, 2017), como intelectual técnico na forma que atua com as artes. Por outro lado, o artesanato, é inquestionavelmente uma atividade que foi a antecessora do design moderno. Uma atividade que interliga a ausência da sofisticação, com o seu aspeto rudimentar, mas com todo o saber de experiência prática e dessa forma levando à necessidade de ser salvaguardada (Gomes, 2018).

Apesar das dualidades percebidas, distinguindo-os fundamentalmente como o prático e o teórico, o rudimentar e o técnico, o passado e o presente, o artesanato foi a base para o design moderno, mas ambos ainda se podem encontrar no presente através da forma como processam, pensam e atuam sobre o que ainda está por criar.

Antes da revolução industrial, qualquer atividade de produção, provinha de uma oficina de artesanato. Assumindo um papel relevante no desenvolvimento socioeconómico e cultural de qualquer comunidade, os artesãos viviam consoante as matérias-primas colhidas pela comunidade ou por eles mesmos., Por seu lado, a comunidade vivia com os produtos criados pelos artesãos. Neste ciclo, os artesãos não se tornavam apenas mestres capazes de projetar o que fosse. A vivência comunitária e valorização da comunidade em relação aos ofícios, ajudava a criar uma ligação às suas raízes históricas, culturais, assim como a regeneração desses mesmos ofícios. O artesão enquanto criador, construía objetos consoante as suas raízes, reforçando a identidade das suas obras, através da ligação à cultura e geografia que estava inserido, reforçando esta ideia, Cláudia Albino afirma:

*“...a cultura depende dos contextos sociais económicos e políticos nos quais as pessoas têm a experiência da vida, e por isso a cultura é constituída pelos*

---

<sup>6</sup> “History has drawn fault lines dividing practice and theory, technique and expression, craftsman and artist, maker and user; modern society suffers from this historical inheritance. But the past life of craft and craftsmen also suggests ways of using tools, organizing bodily movements, thinking about materials that remain alternative, viable proposals about how to conduct life with skill.” (Sennett, 2009, p. 11)



*modos de vida, ou melhor, pelos modos que perpetuam a vida, que garantem historicamente a sobrevivência humana em todas as suas dimensões, sendo um processo sempre em transformação e multi-relacional.” (Albino, 2014: 49)*

Antes da urbanização e industrialização, trabalhava-se de forma ainda muito ligada ao feudalismo. Vivia-se das terras que os senhores disponibilizavam para trabalhar e pagavam-se as rendas consoante o que as terras ofereciam. Nesta altura, além do artesão a tempo inteiro, também havia o artesão que trabalhava para um extra no final do mês ou então que produzia para si mesmo.

Com o início da revolução industrial no séc. XVIII a sociedade presenciou uma das maiores mudanças socioeconómicas vividas até então. Com o desenvolvimento industrial e a transição para métodos de produção em grande massa, alteraram-se não só os métodos utilizados para a confeção dos produtos, como também a forma como as pessoas viviam.

Podemos assumir que o ato de fazer e o ato de projetar, já era realizado há mais de quinhentos anos, mas só reconhecemos o pensamento em design como disciplina, com o início da 2ª revolução industrial (Albino, 2014), especificamente em 1907 com a criação da *Deutsch Werkbund*, Liga dos Ofícios Alemã, que era constituída por nomes como Peter Behrens, Bruno Paul, Richard Riemerschmid, Theodor Fischer, entre outros. Esta associação tinha como objetivo inicial o desenvolvimento industrial alemão, através da integração do artesanato nos meios de produção em massa, reunindo arquitetos, artistas e artesãos, estabelecendo uma parceria entre as diferentes áreas por meio da formação e do ensino (Bürdek, 2006). Em 1919, a *Bauhaus*, escola de artes vanguardista, é fundada por Walter Gropius na Alemanha, com o intuito de criar uma reforma na educação artística da altura, ao se propor abolir a barreira entre artistas e artesãos. Desta junção das duas áreas, a praticidade do artesanato e do pensamento em design, surge o design modernista.

Após a Bauhaus, foram surgindo novas modalidades, como o design industrial, o design de produtos e o design de interiores, seguindo uma vertente tradicional do design modernista, focando-se numa visão racional para a resolução de problemas em diferentes produtos, ou então do produto no espaço, mas sempre seguindo as noções de ‘otimização’, ‘satisfação’ e a integridade do produto na envolvente (Simonsen & Robertson, 2012).

Acompanhando a globalização e a revolução digital, estas modalidades ‘tradicionais’ do design foram-se cada vez mais alinhando com a produção em massa, seguindo uma lógica movida pelo capitalismo e consumismo, fazendo com que o designer contemporâneo assumisse um papel fundamental no desenvolvimento de novas estratégias de negócio e visão de mercado (Simonsen & Robertson, 2012), no setor industrial e empresarial da atualidade.

A sociedade sempre esteve em constante mudança e rotação, mas o ser humano raramente mudou a forma de pensar a produção industrial. O ser humano atual produz sem consciência, por cada vez menos motivos plausíveis, senão económicos. Produz e constrói de forma frenética, olhando sempre para o futuro, inconsciente do rasto que deixa a cada passo dado (Watts, 1960). Atualmente, sente-se uma sociedade de pensamento efêmero e descartável, raramente refletindo sobre a origem dos produtos que consome, constantemente submergida por realidades virtuais, alienada pelo *trendsetting*<sup>7</sup> das grandes empresas, motivada a praticar um consumismo cultural (Ivanov, 2016). A produção industrial inconsciente, resultante de políticas neoliberais e do mercado livre, apenas encaminham o ser humano para a sua destruição ambiental, bem como para uma divisão economicamente desproporcional, entre diferentes classes sociais, Papanek acrescenta:

*“Quando as pessoas são persuadidas (...)a trocar os seus carros muito antes de se desgastarem, as suas roupas com as mais recentes exigências da moda, os seus bens tecnológicos de confiança sempre que aparece um novo, e assim por diante, podemos começar a considerar que tudo é obsoleto. Trocar os móveis, veículos de transporte, vestuário e eletrodomésticos pode em breve, levar-nos a sentir que os casamentos (e outras relações pessoais) também são itens descartáveis, e que à escala global, países e, na verdade, subcontinentes inteiros, são descartáveis como lenços de papel (Papanek, 1984: 87).”<sup>8</sup>*

---

<sup>7</sup> Criação de novas tendências.

<sup>8</sup> “When people are persuaded (...) into throwing away their cars long before they wear out, their clothes with the latest demands of fashion, their high-fidelity sets whenever a new electronic gimmick comes along, and so forth, then we may begin to consider everything obsolete. Throwing away furniture, transportation vehicles, clothing, and appliances may soon lead us to feel that marriages (and other personal relationships) are throw away items as well, and that on a global scale, countries and, indeed, entire subcontinents are disposable like Kleenex (Papanek, 1984, p. 87).”

Torna-se evidente que estes problemas são motivados por ações políticas em torno da economia. No entanto, também será errado pensar, que a solução atual para esta distopia consumista enraizada no ocidente, será excluí-la ou então aguardar que ela atinga o seu limite de sustentabilidade em prol do mercado.

Surge uma necessidade de voltar a olhar para o passado, seguindo os princípios e práticas de produção artesanais, rever a sua lógica cooperativa e regenerativa na produção dos seus produtos, bem como os seus benefícios socioculturais, que se foram perdendo com a industrialização e globalização. Propõe-se olhar de volta, para as culturas dos nossos antepassados para reconstruir o nosso presente, regenerando o que se produz, invés de se descartar e consumir novamente. Valorizando a criação de novas alternativas, para problemas derivados destas mesmas circunstâncias.

## **2. DESIGN, PARTICIPAÇÃO E REGENERAÇÃO**

*“A participação comunitária no design e no planeamento, enquanto movimento, surgiu de uma crescente percepção de que a má gestão do ambiente físico, é um fator importante que contribui para problemas sociais e económicos no mundo, e que há melhores formas de fazer design e planeamento”<sup>9</sup> (Sanoff, 2008: 66).*

Os primeiros movimentos de consciência comunitária e responsabilidade social começam a desenvolver-se por volta de 1960 nos Estados Unidos da América e Reino Unido (Sanoff, 2008). Estes movimentos influenciados pelos modelos de planeamento urbano intervencionistas de Paul Davidoff, ajudaram na criação de ‘centros comunitários’, estes centros tinham como objetivo oferecer serviços a classes oprimidas, para que pudessem concretizar as suas aspirações (Sanoff, 2008), através de soluções mais humanitárias e pluralistas (Davidoff, 1965).

Na década de 70 na Escandinávia, o termo ‘design participativo’ começa a nascer, a partir da colaboração de unidades sindicalistas da indústria metalúrgica, com profissionais de sistemas de computação (Sanoff, 2008). Estas colaborações resultaram em novas soluções tecnológicas

---

<sup>9</sup> “Community participation in design and planning, as a movement, emerged from a growing realization that the mismanagement of the physical environment is a major factor contributing to the social and economic ills of the world and that there are better ways of going about design and planning. (Sanoff, 2008, p. 66)”

utilizadas na produção industrial, melhorando as condições de trabalho dos envolvidos, através da automatização de elementos repetitivos do trabalho quotidiano (Sanoff, 2008).

Posteriormente o design participativo começou a desenvolver novos focos de investigação, os métodos participativos começam também a colaborar no domínio da saúde pública, da educação, da etnografia e antropologia (Sanoff, 2008). As novas vertentes do design participativo foram-se separando gradualmente, das disciplinas de design focadas no produto, focando-se não apenas no produto mas no propósito e na motivação do ser humano (Stappers & Sanders, 2008). A investigação deixou de ser apenas um processo de desenvolvimento científico ou tecnológico, passando a incluir processos de desenvolvimento educativo, de consciencialização, mobilização e empoderamento comunitário, em torno de um propósito comum (Sanoff, 2008).

*“Um processo de investigação, compreensão, reflexão, criação, desenvolvimento e apoio à aprendizagem mútua entre múltiplos participantes na ‘reflexão em ação’ coletiva. Os participantes normalmente assumem os dois papéis principais, o de utilizadores e o de designers, onde os designers, se esforçam por aprender as realidades dos utilizadores, enquanto os utilizadores se esforçam por articular os seus objetivos desejados e aprender os meios tecnológicos certos para os alcançar.”<sup>10</sup> (Simonsen & Robertson, 2012: 2)*

Enquanto que no design de produto contemporâneo, valoriza-se uma investigação através da utilização de métodos científicos e tecnológicos, para a estabilizar e reduzir a dimensão de um problema (Simonsen & Robertson, 2012). No design participativo por outro lado, a investigação é desenvolvida prestando atenção à complexidade do problema, refletindo ao longo da ação, *“...reconhecendo que a sua estabilidade é uma ilusão.”<sup>11</sup>* (Simonsen & Robertson, 2012: 46)

*“Todos os seres humanos devem ter o direito de participar igualmente nas decisões relativas à sua vida.”<sup>12</sup>* (Schuler & Namioka, 1993: 42).

---

<sup>10</sup> “A process of investigating, understanding, reflecting upon, establishing, developing, and supporting mutual learning between multiple participants in collective ‘reflection-in- action’. The participants typically undertake the two principal roles of users and designers where the designers strive to learn the realities of the users’ situation while the users strive to articulate their desired aims and learn appropriate technological means to obtain them (Simonsen & Robertson, 2012, p. 2).”

<sup>11</sup> “...acknowledging that a stable state is an illusion. (Simonsen & Robertson, 2012, p 46)”

<sup>12</sup> “Every human should have the right to participate equally in decisions concerning his or her life (Schuler & Namioka, 1993, p. 42).”

Numa sociedade democrática, a participação tem de ser um direito fundamental para todos os cidadãos. No entanto, esse direito continua a não alcançar toda a população, resultando na implementação de novas decisões por classes políticas e corporativas dominantes, normalmente sem realizar uma consulta prévia. As classes sociais dominadas por tais decisões, sem meios para agir, têm poucas ou nenhuma opções, senão acatar as mudanças e serem afetadas por elas (Freire, 1981).

A participação no design, deve refletir num esforço coletivo entre investigadores e populações no processo de transformação, para que as vozes das comunidades e de grupos marginalizados, possam ser ouvidas nos processos de decisão (Simonsen & Robertson, 2012), e tornando possível intervenções igualitárias, para todos os cidadãos independentemente da sua classe social, raça, etnia, orientação sexual e religião.

Pode-se assumir que perante a política atual, por mais que se autodetermine de democrática, continua a demonstrar posições de dominância e a oprimir determinados grupos ou comunidades. Participar coletivamente não é suficiente (Beck, 2002), nem aceitar que será o único fator, que torna possível a transformação social. Participar, agir e intervir irá ser sempre necessário nas comunidades oprimidas, pois as decisões das classes políticas e corporativas irão ser sempre mantidas, caso não sejam questionadas.

*“Acontece, porém, que a toda compreensão de algo corresponde, cedo ou tarde, uma ação. Captado um desafio, compreendido, admitidas as hipóteses de resposta, o homem age. A natureza da ação corresponde à natureza da compreensão. Se a compreensão é crítica ou preponderantemente crítica, a ação também o será. Se é mágica a compreensão, mágica será a ação.”*

(Freire, 1967: 105)

A ação participativa, terá sempre diferentes consequências na forma que os participantes trabalham com o investigador, pois por detrás de cada ação, haverá sempre um significado (Beck, 2002). Esses significados estarão sempre presentes nas decisões de uma ação participativa, nas opiniões e formas de interação dos intervenientes.

Ao compreender estes fenómenos sociais, denota-se que os cidadãos da presente era da informação vivem numa cultura bastante afastada de problemas sociais, ou então, muito pouco conscientizados sobre eles. Por outro lado, é possível reparar que vivem em torno de uma

cultura obcecada por resoluções rápidas e respostas imediatas (Mang et al., 2016). Ao rever a história do séc. XX, entende-se que existiu pouca preocupação sobre os meios utilizados para atingir os fins, trazendo consequências inegáveis a nível ambiental, social, político, económico e cultural, para o presente. No entanto, o cidadão do séc. XXI, tem o dever de compreender o desafio que traz às suas costas.

Ao alinharmos estas consequências com o design, podemos assumir que é impensável nos dias de hoje, um designer agir sem tomar consciência e compreender fatores como: as alterações climáticas, o aumento das desigualdades sociais, a influência política na transformação da opinião pública e a força económica como motor para o desenvolvimento.

O designer que nega ou oprime estes fatores na investigação em design, ignorará problemas reais. Papanek afirma, que *“o design, se é para ser ecologicamente responsável e socialmente responsivo, tem de ser revolucionário e radical no sentido mais verdadeiro.”*<sup>13</sup> (Papanek, 1984: 343).

*“Os desafios do nosso tempo, serão resolvidos através da adoção generalizada de práticas de design, que sejam capazes de avaliar e responder à complexidade da vida no mundo. O desenvolvimento regenerativo fornece uma estrutura para o crescimento desta capacidade.”*<sup>14</sup>  
(Mang et al., 2016: XIV)

Face à industrialização desenfreada, o desenvolvimento regenerativo é um conceito que tem como base a construção de relações saudáveis através coevolução humano-natureza (Mang et al., 2016), suportado pela ideia de proporcionar uma aproximação coerente entre ser humano e a sustentabilidade nos seus sistemas envolventes (sistemas naturais, sociais e urbanos)(Mang et al., 2016).

*“O processo de design baseia-se e apoia-se, na aprendizagem contínua através do feedback, reflexão e diálogo, de modo a que todos os aspetos do sistema, sejam parte integrante do processo de vida naquele local. Tais*

---

<sup>13</sup> “Design, if it is to be ecologically responsible and socially responsive, must be revolutionary and radical in the truest sense (Papanek, 1984: 343).”

<sup>14</sup> “The challenges of our time will be solved through widespread adoption of design practices that are capable of assessing and responding to the world’s living complexity. Regenerative development provides a framework for growing this capability (Mang et al., 2016: XIV).”

*processos, desenvolvem-se perante a consciência e o espírito das pessoas envolvidas nesse local, tornando-se na única maneira de sustentar a sustentabilidade.*" <sup>15</sup> (Reed, 2007: 677)

Ainda que o termo 'sustentabilidade' seja ouvido vezes sem conta. Daniel Wahl (2016) defende que a sustentabilidade por si só, não é um objetivo adequado, pois o que realmente se deveria sustentar, são padrões de resiliência e adaptação, para manter condições de vida no planeta.

A sustentabilidade atua fundamentalmente, na atenuação de impactos ecológicos, sociais e económicos, criados pelos mecanismos de exploração de recursos naturais (Reed, 2007). Não se pode negar o seu efeito positivo, mas para se sustentar é preciso continuar a produzir novos produtos. Por outras palavras, continuar a produzir não fará com que um impacto deixe de existir, mas sim como sustentar uma nova adição ao mercado.

Refletindo sobre esta adoção do 'design sustentável' por parte de muitos designers na atualidade, pode-se assumir que muitos, formulam as suas ideias, com falsas premissas sustentáveis, encaminhando-os apenas para problemas futuros, os quais pensam estar a resolver. Como exemplo, a introdução de uma ideia como 'solução sustentável' para um problema, sem tomar consciência se é possível de regenerar, o potencial da ideia de partida, optando de novo pelo rápido e pelo imediato, num mundo tão política e economicamente defensivo (Mang et al., 2016).

Entende-se ser necessário uma cultura com bases regenerativas, uma cultura na qual o design participe ativamente, focado na resiliência dos sistemas e que se conecte com todos os padrões de complexidade que cada sistema possa desenvolver, recuperando por si mesmo em cada circunstância (Wahl, 2016). Para se conseguir desenvolver uma aproximação regenerativa com o design, Bill Reed (2007) definiu esse processo, segundo três aspetos catalisadores de condições regenerativas:

- Compreender os padrões principais do lugar
- Traduzir os padrões em guias de design e em design conceptual

---

<sup>15</sup> "The design process draws from and supports continuous learning through feedback, reflection and dialogue, so that all aspects of the system are an integral part of the process of life in that place. Such processes tap into the consciousness and spirit of the people engaged in a place, the only way to sustain sustainability (Reed, 2007: 677)."

- Obter feedback contínuo, através de um processo consciente de aprendizagem por meio da ação, reflexão e diálogo.

Assumindo estes aspetos, na compreensão dos conceitos de sustentabilidade atual, torna-se evidente que por muito que se tente atenuar os impactos, irá ser sempre preferível, um trabalho em torno do fortalecimento de um sistema para a sua regeneração e resiliência, para que os sistemas possam evoluir, perante os seus problemas, invés de tentarem sobreviver através da redução dos seus impactos.

### **3. INTERGERACIONALIDADE**

*“A paz entre idades sucederá um dia, decerto, à paz entre as nações - quando a velhice egoísta reconhecer, finalmente, que não deve menosprezar os moços, antes facilitar-lhes o caminho da vida, e quando, por seu turno, a juventude impaciente chegar à convicção de que não é atropelando nem injuriando que se vence, e de que, quando os jovens se instalaram no planeta já os velhos o habitavam”* (Dantas (1968), citado por Oliveira (2016)

Partindo das palavras de Júlio Dantas, compreende-se uma animosidade entre gerações. A sabedoria egoísta do velho e o ímpeto inconsciente do jovem. Estas palavras não só revelam a natureza do ser humano nas suas fases de vida, mas também, o desafio na reconciliação, que só será resolvida, quando ambos se reconhecerem.

Após séculos de coevolução e entreaajuda intergeracional, as gerações do presente têm vindo a alterar gradualmente os seus comportamentos. Bengtson e Martin (2001), no seu artigo sobre famílias e as relações intergeracionais nas sociedades em envelhecimento, defendem que existem três tendências comportamentais perante o envelhecimento que foram aceleradas durante as últimas duas décadas do séc. XX, dando origem a diversos problemas.

Em primeiro lugar, falam nas diferenças na estrutura populacional atual, comparando-a com a do início do séc. XIX. Estas diferenças surgem, por um lado, do aumento da esperança média de vida, resultando em mais anos de partilha intergeracional do que nunca na história humana (Bengtson & Martin, 2001). Em segundo lugar, a diminuição da taxa de natalidade, derivada da



“responsabilidade parental”<sup>16</sup> (Bengtson & Martin, 2001: 209), que sugere uma ‘restrição’ no aumento da natalidade por família, pois existe uma maior reflexão e comparação sobre os ‘sacrifícios’ (tempo, dinheiro e emoções) por parte dos pais, perante o ‘sucesso’ que os filhos poderão obter (Bengtson & Martin, 2001). Em terceiro lugar, a transição para formatos familiares ‘não tradicionais’, ou seja, o aumento de divórcios, novos casamentos e famílias adotivas, resultando em novos e complexos contextos intergeracionais, com possibilidade para gerar conflitos familiares (Bengtson & Martin, 2001).

Em paralelo com estas tendências comportamentais está o afastamento intergeracional, expresso na falta de transmissão de valores sociais, culturais, políticos e económicos entre diferentes gerações (França, Silva, & Barreto, 2010).

Há mais de vinte e cinco anos que estas questões relativas à interação intergeracional têm vindo a crescer e a fazer parte da agenda mundial (Palmeirão, 2009), elevando a consciência sobre temas relacionados com o envelhecimento (Palmeirão, 2009). A criação de novas alternativas para o bem-estar coletivo nas comunidades, representa uma oportunidade para os programas intergeracionais contribuírem para a discussão de preconceitos existentes entre faixas etárias, para o estabelecimento de laços de solidariedade e afetividade social, fora e dentro do contexto familiar (França et al., 2010).

A prática intergeracional, é uma prática de aprendizagem por si só (Mannion, 2012), assim como aprender, é recriar a nossa história. Paulo Freire (1967), apresenta também a ideia de que a aprendizagem não é apenas exclusiva de quem estuda ou de quem já estudou, mas também de quem reflete sobre a sua vida, trabalho e poder de transformar o mundo.

*““Sei agora que sou culto”, afirmou enfaticamente um idoso camponês. E ao se lhe perguntar por que se sabia, agora, culto, respondeu com a mesma ênfase: “Porque trabalho e trabalhando transformo o mundo.” (Freire, 1967: 110)*

É possível compreender nesta perspetiva de Paulo Freire, que alguém que aprende se torna incapaz de se alienar da sua aprendizagem. Da mesma forma o faz, quem vive refletindo sobre a sua vida, sobre o seu trabalho e a sua posição no mundo. Compreende-se que nunca será tarde

---

<sup>16</sup> “verantwort- tete Elternschaft (Bengtson & Martin, 2001: 209).”

para aprender e muito menos para transformar o mundo, assim como também nunca será tarde para pensar e refletir ao lado de uma geração diferente da nossa, de forma a poder pensar e refletir sobre os seus contextos (Freire, 2011).

Para combater esta lacuna ou distância geracional. O desenvolvimento de programas intergeracionais tem vindo a unir jovens, adultos e idosos com o objetivo de aumentar o seu contacto e compreensão (Bales, Eklund, & Siffin, 2000). A construção de relações em programas educação intergeracional tem ajudado no esbatimento de fronteiras e preconceitos, que diferentes gerações têm, através de propostas de atividades significativas para todos os participantes (Herrmann et al., 2005).

Programas de interação intergeracionais provam ser métodos benéficos para o desenvolvimento de uma cultura intergeracional (Palmeirão, 2009), mas também para um desenvolvimento cooperativo dentro de comunidades (Goff, 2004).

*“Os serviços de aprendizagem intergeracional proporcionam aos participantes, oportunidades para desenvolver qualidades como: iniciativa, flexibilidade, transparência, empatia e criatividade, obtendo um sentido de responsabilidade social e uma maior compreensão do valor da aprendizagem ao longo da vida.”<sup>17</sup>* (Goff, 2004: 206)

Para desenvolver programas intergeracionais de forma ética e resiliente, diferentes autores elaboraram fatores chave para a sua elaboração. Devido à complexidade do tema existem diferentes categorias numa programação intergeracional. Barbara Ames & June Youatt (1994), defendem que a abordagem intergeracional é um método comprovado para educação e programação de serviços e apresentam um modelo dividido em cinco categorias: lazer, educação, serviços públicos, saúde e desenvolvimento pessoal (Ames & Youatt, 1994). Após a escolha de uma ou mais categorias, o serviço deverá seguir um conjunto de quatro critérios para potenciar as suas atividades como: alinhar o projeto com os objetivos das atividades, determinar se as atividades são apropriadas para os participantes, considerar sempre os interesses dos

---

<sup>17</sup> “Intergenerational service learning provides participants with opportunities to develop such qualities as initiative, flexibility, openness, empathy, and creativity and to gain a sense of social responsibility and an understanding the value of learning throughout life.” (Goff, 2004: 206)

participantes nas atividades e avaliar sempre as suas considerações práticas (Ames & Youatt, 1994).

Kathy Goff (2004), por outro lado apresenta num estudo um enquadramento mais comunitário, realçando que os serviços de aprendizagem intergeracionais são formas experimentais de educação, que conseguem envolver atividades humanas com comunidades locais, ajudando na estruturação de oportunidades, promovem uma aprendizagem mútua entre faixas etárias ao seguirem conceitos como a reflexão, colaboração, reciprocidade e diversidade, resultando numa responsabilidade partilhada, que permite distinguir-se de qualquer outro tipo de serviço (Goff, 2004).

Seguindo este enquadramento comunitário na programação de serviços, Camino (2005) acrescenta que, quando a população se torna parceira da ação coletiva, também ajuda a criar uma melhor perceção das necessidades de desenvolvimento e consequentemente, uma cooperação intergeracional mais competente no trabalho, em torno da comunidade com um propósito significativo.

*“diferentes propósitos, também requerem de certa forma, diferentes estruturas organizacionais.”<sup>18</sup> (Zeldin et al., 2005).*

É necessário ter em consideração que um programa intergeracional não se cria por si só, mas também necessita de fundos para ser realizado, bem como ajuda governamental ou de fundações privadas, para manter o decorrer das atividades devidamente estruturadas e em funcionamento (Zeldin et al., 2005). No entanto, as organizações normalmente só providenciam recursos quando veem evidências bem fundamentadas. Assim, o investigador deve agir como mediador entre organização e a eficiência do programa (Zeldin et al., 2005).

#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Atualmente atividades culturais como o artesanato tradicional, que outrora foram essências para o desenvolvimento humano, estão a desaparecer no tempo e a ser substituídas por métodos atualizados de produção industrial.

---

<sup>18</sup> “Different purposes also require somewhat different organizational structures.” (Zeldin et al., 2005)

A cultura do artesanato tradicional presente nas comunidades atuais, sobrevive dependendo dos contextos políticos e socioeconômicos dos seus cidadãos (Albino, 2014). Entende-se desta forma, que a sobrevivência do artesanato tradicional depende da memória que deixa para as próximas gerações. Mas ao relacionar a memória artesanal com a interação intergeracional atual, compreende-se que existem problemas entre gerações, que necessitam de abordagens participativas e intergeracionais, para a reconstrução de relações que se foram fraturando no tempo.

Compreende-se que a memória de quem já viveu não conseguirá ser salvaguardada se não existirem meios para a passar para as gerações atuais. No caso do artesanato tradicional, é necessário mais aprendizes para que a memória do mestre artesão possa continuar a ser mantida e transformada.

## DESENHO DA INVESTIGAÇÃO

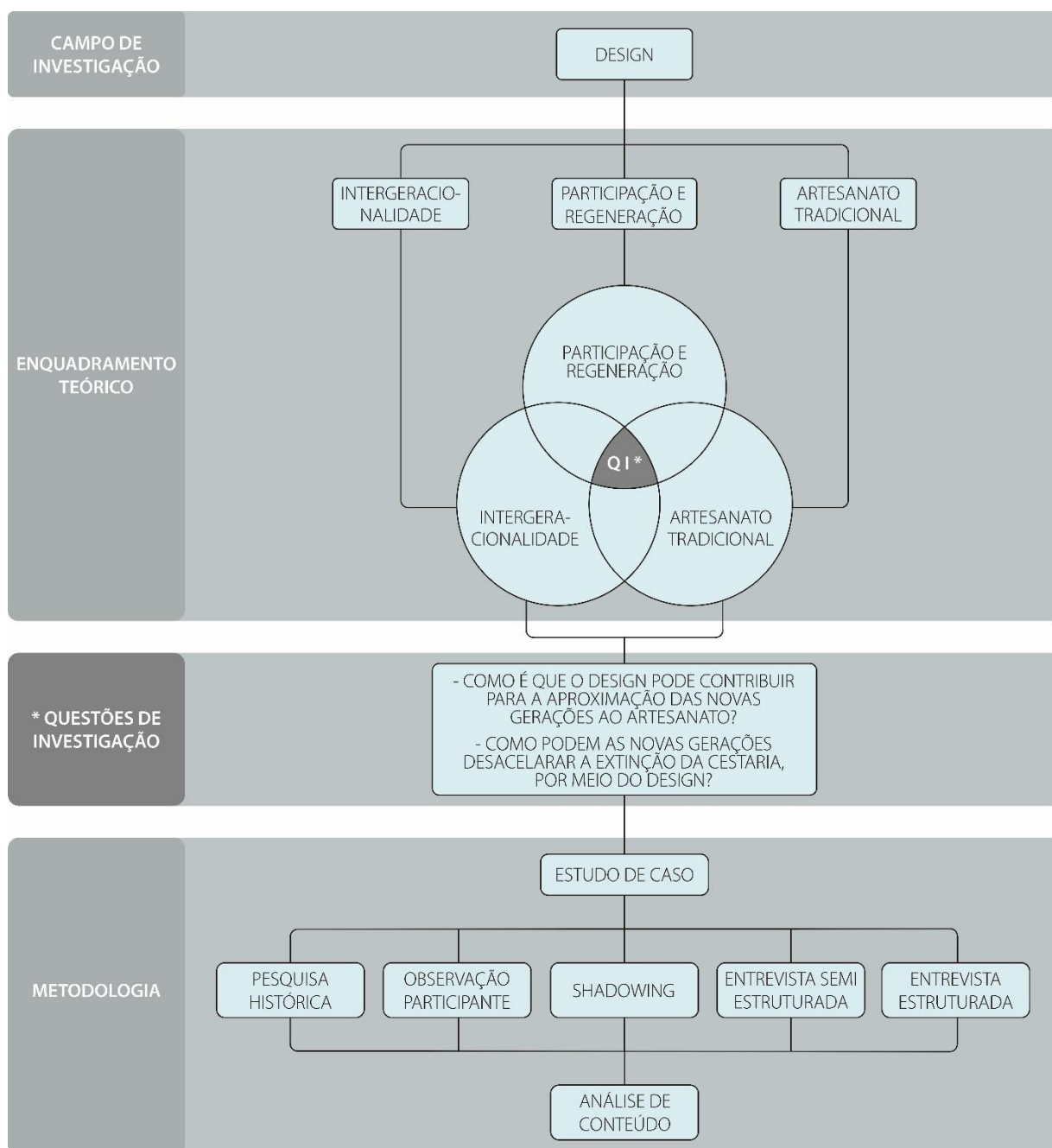


Figura 1 – Desenho da investigação. Fonte: Elaboração do autor (2020).

## **1. QUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO**

### **Como é que o design pode contribuir para a aproximação das novas gerações ao artesanato?**

Esta questão, resulta da necessidade de entender e fazer entender, de que forma é que o design e a sua multidisciplinaridade pode atuar na identificação de problemas sociais num contexto de artesanato tradicional, como poderá ser o mediador de informação (desejos, frustrações) perante duas gerações, e de que formas poderá atuar na construção de pontes para facilitar o contacto intergeracional.

### **2. Como podem as novas gerações desacelerar a extinção da cestaria, por meio do design?**

Através dos resultados obtidos da primeira questão, persiste um interesse em perceber como poderão ser criados meios de subsistência na cestaria tradicional penafidelse, de forma a que, a comunidade cesteira e agentes externos possam colaborar na proposição de atividades com uma base regenerativa consistente.

## **2. OBJETIVOS**

Para responder às questões de investigação, será desenvolvido um estudo de caso sobre a cestaria penafidelse que contemplará os seguintes objetivos:

- Realizar uma pesquisa histórica, para analisar mais detalhadamente os fenómenos socioculturais presentes na comunidade cesteira penafidelse no passado, para tornar possível compreender de que forma se manifesta no presente.
- Explorar de que forma as abordagens do design participativo poderão contribuir para a construção de ligações entre as novas gerações e a prática cesteira
- Perceber de que forma a participação, poderá ajudar a programar atividades de aprendizagem intergeracional através do artesanato e à criação de novas sinergias entre artesãos e aprendizes
- Compreender como funciona o sistema dentro da comunidade cesteira de Penafiel e identificar oportunidades para o desenvolvimento de uma proposta de regeneração

### 3. METODOLOGIA

Com a complexidade desenvolvida nas temáticas teóricas e as variáveis que surgiram após a sua revisão, usar apenas um método para se atingir os objetivos propostos seria impossível. Desta forma, após discussão com a equipa de orientação, foi proposto o desenvolvimento de um estudo de caso, com base na análise de dados provenientes de múltiplas fontes (Yin, 2015) e recolhidos ao longo da investigação.

O estudo de caso evoluiu em 3 fases (fig. 2). Cada fase foi realizada em consequência da aproximação desenvolvida na fase anterior. Ou seja, o investigador foi explorando o tema e suas complexidades através de uma viagem em busca de uma ligação de empatia entre o investigador e os sujeitos de estudo. A empatia e o respeito mútuo com os sujeitos de estudo tornou possível a compreensão da questão, de forma mais aprofundada e mais próxima. Ao longo da investigação, o investigador tentou afastar-se o máximo possível de pressuposições, recorrendo a uma análise direta das questões com os sujeitos envolvidos.

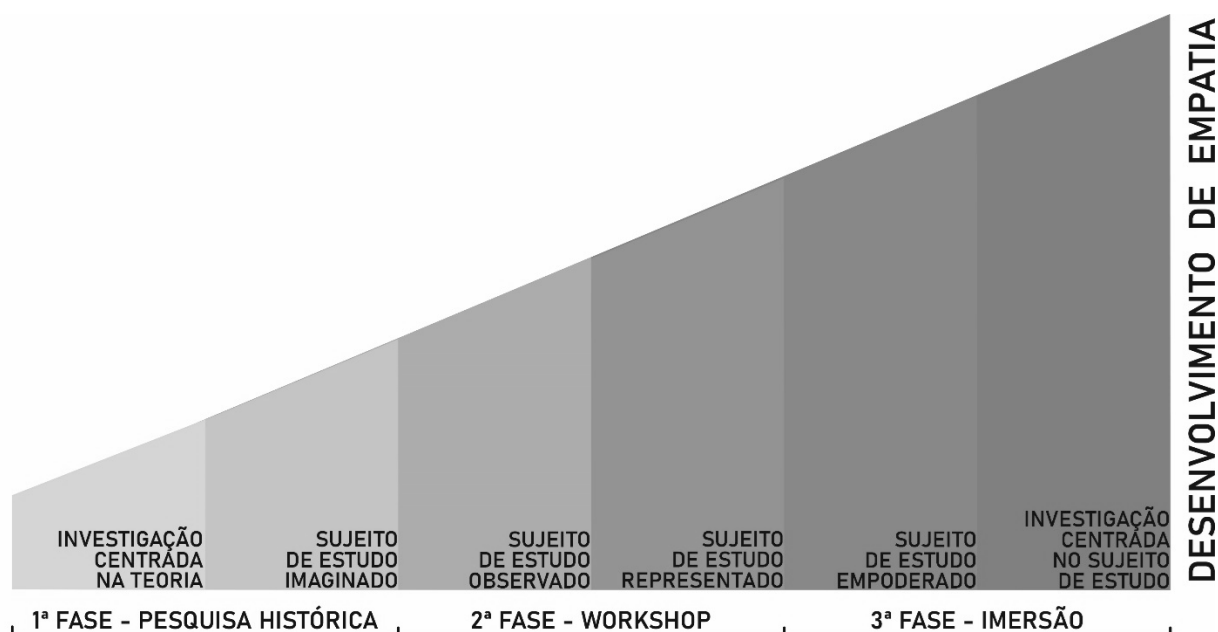


Figura 2 - Diferentes fases do investigador perante a investigação. Fonte: Modelo adaptado de Moritz (2005)

A primeira fase concretizou-se com uma pesquisa histórica sobre o artesanato local, de forma a entender a história da comunidade cesteira penafidelsense. De que forma se manifestou ao longo dos séculos e que valores se foram ganhando ou perdendo com estas práticas artesanais. Nesta

fase, a recolha de dados foi maioritariamente realizada por revisões bibliográficas, no fundo local da Biblioteca Municipal de Penafiel.

A segunda fase, desenvolveu-se a partir do convite para participar no *Workshop* Oficinas Tradicionais: Cestaria e Tecelagem (WOT). A participação do investigador no WOT, tornou possível uma aproximação à cestaria tradicional, por meio da observação participante. Também foi proposto pela equipa de orientação realizar uma entrevista estruturada <sup>19</sup>, de maneira a compreender as expectativas e aspirações sobre a atividade. Nesta fase, os dados foram registados a partir de fotografias, vídeos e gravações áudio de alguns participantes.

A terceira e última fase foi realizada alguns meses depois da participação no WOT. Primeiro o investigador realizou uma análise dos dados obtidos pela observação participante e entrevistas estruturadas e após nova reunião com a equipa de orientação, entendeu-se que os dados não eram viáveis o suficiente para uma compreensão holística dos fenómenos (Santos, 2008). Sendo proposta a realização de uma terceira fase de recolha de dados para complementar as informações obtidas na primeira e segunda fase.

Esta etapa do estudo, iniciou-se com uma proposta de *shadowing* (Quinlan, 2008) por parte do investigador ao mestre cesteiro Manuel Moreira (MM) e depois com a mestre cesteira Isabel Soares (MI), durante o mês de fevereiro de 2020. O processo realizou-se em 6 dias, 2 dias em casa do MM e 4 dias em casa da MI. Este processo de *shadowing*, deu a oportunidade ao investigador, de obter uma compreensão profunda sobre a natureza de ação e a história dos sujeitos de estudo (Freire, 1967), a realidade cultural dos sujeitos de estudo (Freire, 1981) e por último, compreender o sistema onde os sujeitos estão envolvidos, de forma a tornar possível aprender e construir com eles (Mang et al., 2016).

O contacto com a MI apenas se tornou possível após o contacto com o MM, pois até esse momento, o investigador não dispunha de informações suficientes para tornar possível o contacto com a mesma. Só após terminar o *shadowing* com o MM e por intermédio deste que, o investigador obteve a morada da MI e foi diretamente falar com ela para lhe fazer a mesma proposta que tinha efetuado ao seu colega artesão: conhecer a sua história, espaço de trabalho e também ajudar no que fosse necessário na confeção cesteira.

---

<sup>19</sup> Consultar para mais informação sobre a entrevista estruturada no apêndice III.



Os dados recolhidos foram reunidos em diário de campo, inicialmente gravados em áudio. Estas gravações de áudio, nunca eram realizadas enquanto o investigador estava em contacto com o sujeito de estudo. Foram sempre realizadas no final de cada dia, após sair de casa de cada um dos mestres, privilegiando a empatia, a interação e a escuta ativa desenvolvidas ao longo da ação.

Após o investigador desenvolver uma maior aproximação e empatia, no último dia de *shadowing*, foi realizada uma entrevista semiestruturada <sup>20</sup> a cada um dos mestres. O objetivo da entrevista, era conseguir reunir dados sobre as suas opiniões pessoais, expectativas e frustrações, para complementar informações obtidas no WOT e durante o *shadowing*. Foi também através de gravação de áudio que as entrevistas foram documentadas.

De forma a concluir o estudo de caso, foi ainda realizada uma entrevista estruturada <sup>21</sup>, a 4 jovens que participam no WOT. O objetivo destas entrevistas estruturadas era angariar mais dados relativos à opinião dos mais jovens e aprendizes dos mestres no workshop referido. Antes de enviar a entrevista por email, o investigador pediu aos participantes para responderem com liberdade absoluta, sem sentirem receio das suas opiniões pessoais, uma vez que a opinião dos jovens era um ponto essencial para o discurso intergeracional.

Para analisar os resultados das entrevistas foi realizada a análise do conteúdo através da identificação de categorias. Posteriormente, foram identificadas tendências e opiniões divergentes nas respostas de todos os entrevistados, tornando possível sintetizar a informação.

---

<sup>20</sup> Consultar para mais informações nos apêndices V. e VI.

<sup>21</sup> Consultar para mais informações no apêndice VII.

**ESTUDO DE CASO:  
EM BUSCA DA REGENERAÇÃO DA CESTARIA TRADICIONAL DE PENAFIEL**



Figura 3 - Desenho metodológico. Elaboração do autor (2020).

# **ESTUDO DE CASO: EM BUSCA DA REGENERAÇÃO DA CESTARIA TRADICIONAL DE PENAFIEL**

## **1. CESTARIA TRADICIONAL PENAFIDELENSE**

A cestaria tradicional penafidelense encontra-se atualmente no limiar da extinção. Os saberes e valores ancestrais desta região desvanecem no tempo por falta de aprendizes que possam dar continuidade e façam prevalecer a tradição nesta comunidade.

A primeira alusão documentada sobre a cestaria no concelho de Penafiel, é do foral manuelino de Entre-os-Rios em 1519 (Soeiro, 2009), onde é referenciado o comércio de cestos e canastras pelo custo de um ceitil, (moeda de troca no reinado de D. Manuel I), assim como o uso de cestas no transporte e acondicionamento de outros produtos (Soeiro, 2009). A cestaria, continua a ser referenciada de forma indireta noutros documentos relativos ao comércio e legislação no concelho de Penafiel nos seguintes séculos (Soeiro, 2009). No início do séc. XIX começa a existir documentação mais pormenorizada sobre esta prática de artesanato, mais precisamente na distribuição profissional existente nas freguesias locais (Soeiro, 2009). Porém tanto a atividade de cesteiro como de canasteiro na época não tinha muita consideração no mundo de trabalho, pois eram atividades de conhecimento vulgar e de fácil aquisição, “por toda a parte se fazem cestos, gigos, canastras e n’esta especie nada ha que acrescentar aos numeros do mappa”<sup>22</sup> (Soeiro, 2009).

No final do séc. XIX até meio do séc. XX os recenseamentos realizados nas diferentes freguesias do concelho mostraram números dispersos, em relação ao aumento e diminuição de artesãos (Soeiro, 2009). Depois da década de 50, o número de cesteiros e canasteiros foi diminuindo cada vez mais até ao último recenseamento realizado no final dos anos 80, do qual se podia identificar que todos os artesãos, já tinham uma faixa etária bastante elevada (Soeiro, 2009). A falta de preocupação com as práticas artesanais por parte de governos, a mudança dos padrões comerciais do mercado tradicional para produtos com novas especificidades, juntando com o

---

<sup>22</sup> “Relatório apresentado ao Excmo Snr Governador Civil do districto do Porto pela sub-comissão encarregada das visitas aos estabelecimentos industriaes. Porto, 1881, p. 8-9 e 50. Citado por Soeiro (2008).”

interesse das novas gerações face às novas ofertas de emprego, conduziram a cestaria à situação precária atual (Soeiro, 2009).



Figura 4 - Vendedora ambulante com uma canastra tradicional em Penafiel, António Guimarães (1962) Fonte: <https://www.facebook.com/Arquivo-Municipal-de-Penafiel-363657013717634/>

### 1.1. FEIRAS E ROMARIAS DA CIDADE

*“Penafiel vive muito e muito arreigada às suas tradições. Os hábitos inveterados no espírito popular jamais são olvidados. E o povo todo se satisfaz ao recordá-los na época própria, dado que passaria a ser rotina se fossem lembrados dia a dia. E, por mais que o homem, avesso a revelar-se nos dias de hoje, face ao desinteresse que se manifesta, é bem certo que as manifestações de antanho se evidenciam, fazendo recordar o passado, obrigando-o ao respeito no presente”* (Guimarães, 1991)

A cestaria sempre teve um desempenho nas feiras e romarias da cidade. Porém, sempre em segundo plano nos acontecimentos festivos. No concelho, existem três grandes festividades, influenciadas pelo artesanato e costumes da terra, o Corpo de Deus, o S. Martinho e a Feira da Agrival.

## CORPO DE DEUS



Figura 5 - Ilustração do carro triunfal do desfile do Corpo de Deus, Penafiel (n.d.). Fonte: <http://riquezasetradicoesdepenafiel.blogspot.com/2019/05/o-corpo-de-deus-em-penafiel-o-carro.html>

As festividades do Corpo de Deus ou *Corpus Christi*, é uma festa em celebração da presença de Cristo e a veneração perante o Santíssimo Sacramento, sempre realizada na primeira quinta-feira após o domingo da Santíssima Trindade. Esta festividade já era relatada antes do séc. XVII na vila de Arrifana de Sousa (nome do concelho antes de ascender a estatuto de cidade), conforme registo no *“Tombo das Festas do Corpo de Deus que se fazem por el-Rey nosso senhor neste lugar de Rifana de Souza, que aqui se realizavam estas festas por immemorial costume”* em 1657 (Câmara Municipal de Penafiel, n.d.).

Em 1621, é possível verificar a presença do ofício na programação do desfile, registado no item referente ao ofício de carpinteiros, no regimento aos oficiais da Câmara do Porto:

*“Item. Irá o ofício de carpinteiro com o seu rei, imperador e serpe adiante com a sua bandeira no lugar da dama de espadas, que costumam dar, darão uma dança de ciganos bem ornada, pelo menos dezasseis pessoas e também entram nesta obrigação a bandeira, os calafates, torneiros, **canastreiros**, surradores e caixeiros.”* (Soeiro, 2001).

Entende-se que ofício da cestaria, já desempenhava um papel no desenvolvimento da festividade há quase 400 anos. Na atualidade os cesteiros e canastreiros, já não trabalham na organização do desfile. No entanto, continuam a ser utilizados os tradicionais açafates de Penafiel no baile das floreiras durante o desfile, onde algumas crianças carregam açafates ao seu colo no carro triunfal.



Figura 6 - Baile das floreiras, com açafate tradicional de Penafiel no braço. Desfile do Corpo de Deus (2018). Fonte: <http://riquezasetradicoesdepenafiel.blogspot.com/2018/06/bailes-tradicionais-animaram-as-festas.html>

## FEIRA DE S. MARTINHO

*“Com o andamento dos tempos, na véspera da festividade e no dia próprio, nunca faltaram as mesas de comes-e-bebes e a venda de diversos produtos e artefactos regionais. O povo deixava os trabalhos, dirigia-se ao templo a cumprir a sua devoção, e cá fora vendia e comprava coisas. Era um feriado, uma feria, uma feira verdadeira ao sabor popular da época.” (Sousa, 2007)*

A feira de S. Martinho é uma tradição da cidade de Penafiel em honra do seu santo padroeiro, a feira decorre anualmente entre 10 e 20 de novembro no centro da cidade, sendo o dia de festa o 11 de novembro, data que marca o “Verão de S. Martinho”, ocupando um lugar de relevo no calendário litúrgico (Gonçalves, 1987). Esta celebração remonta ao séc. XI, data de fundação da Igreja de Moazeres da qual o S. Martinho era o seu orago (Sousa, 2007).

O dia 10 novembro, data de abertura das festividades, era marcada com a feira de gado bovino e suíno, no dia 11 a feira de gado cavalgar, no dia 12 era realizado o dia de trocas de burros, cavalos e mulas. No entanto, durante os 10 dias haveria sempre feirantes a negociar sementes, alfaías, utensílios agrícolas e de artesanato (Sousa, 2007). Ao domingo era realizado o simbólico Domingo de Prendas, bem como, conforme acrescentou Manuel Sousa (2007:167): “...afirmam-se simpatias, provam-se amizades, formam-se saudades.”. Nesse domingo a cidade enchia-se de populares, que compravam recordações para os seus entes queridos e eram oferecidas

prendas para os namorados (Sousa, 2007). A feira era marcada pelo espírito de compaixão pelo próximo, da mesma forma que o S. Martinho perante um mendigo numa manhã fria lhe ofereceu metade da sua capa, como relatado na religião católica.



Figura 7 - Vendedora de castanhas assadas com açafate comprido, S. Martinho Penafiel (n.d.). Fonte: <http://riquezasetradicoesdepenafiel.blogspot.com/2019/11/penafiel-ha-cem-anos-feira-de-sao.html>

Nos dias de hoje, esta celebração continua a ser marcada pela monumental feira ao longo da avenida Egas Moniz e no Parque da Feira, mas as trocas de animais e de produtos já não existem, são posicionados toldos onde se vende desde roupa e calçado, até produtos alimentares e doces regionais. As peças de cestaria, que no passado eram vendidas como produtos essenciais para a vida de lavoura, na atualidade, continua a ser vendidos por cesteiros, em *stands* disponibilizados pelo município no Largo da Igreja da Misericórdia, para os mesmos exporem e comercializarem as suas peças. A ligação com o passado é mantido, pois o artesão e o cliente continuam a manter o processo, conforme as gerações anteriores. No entanto, hoje as peças de cestaria são compradas num contexto mais decorativo ou cultural, de valorização da história, uma vez que existe a consciência por parte dos clientes sobre a possibilidade de extinção deste ofício.



Figura 8 – Cartaz de publicitário do S. Martinho Penafiel (2018). Fonte: <https://www.cm-penafiel.pt/s-martinho-2018-a-tradicao-mantem-se/>

## FEIRA AGRÍCOLA DO VALE DO SOUSA – AGRIVAL

A Agrival é uma feira agrícola realizada todos os anos no final do mês de agosto desde 1979, em Penafiel. Surgiu de uma iniciativa da Câmara Municipal de Penafiel, perante a necessidade de unir os diferentes setores da agropecuária no Vale do Sousa, por meio do cooperativismo (Tavares, 1981). Esta feira ao longo dos anos demonstrou os aspetos socioeconómicos e culturais do passado no Vale do Sousa, enquadrando-os com a modernização do setor agropecuário no presente (Tavares, 1981). Com esta união é possível obter uma compreensão entre o passado e o futuro num só local. Elucidando os mais jovens na forma que se vivia no passado através das exposições de artesanato tradicional, da mesma forma que demonstra às gerações mais velhas o futuro da agricultura e da pecuária.





Figura 9 – Agrival no ano de 1983. Fonte: O primeiro de janeiro (1983).

A Agrival tornou-se uma feira de exposição essencial no panorama do artesanato tradicional penafidense e na promoção destas práticas ancestrais do Vale do Sousa. Atualmente é uma feira de sucesso no norte do país, com dezenas de milhares de visitantes todos os anos e um ponto privilegiado de promoção do ofício da cestaria.

## **1.2. CESTAS, CANASTRAS E AÇAFATES TRADICIONAIS DE PENAFIEL**

A cestaria tradicional penafidense é definida por dois tipos, produzidos por dois cesteiros de freguesias diferentes. A cestaria de madeira rachada produzida na freguesia de Peroselo e a cestaria de vara fina produzida na freguesia de Vila Cova e Luzim, estas duas tipologias de cesto são próximas nas matérias-primas utilizadas, mas completamente diferentes na forma de preparação, produção, forma e funcionalidade.

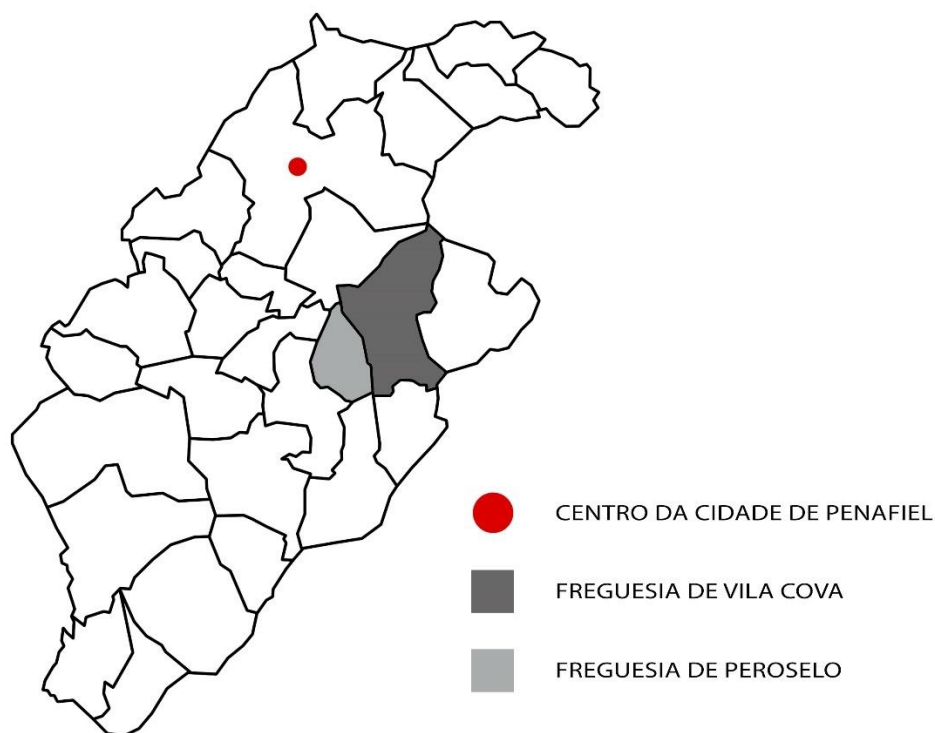


Figura 10 - Mapa do concelho de Penafiel. Elaboração do autor (2020).

## **CESTARIA DE MADEIRA RACHADA**

A cestaria de madeira rachada penafidelense tem origem numa família com quatro gerações de mestria neste ofício e mais de um século na freguesia de Peroselo. Esta linhagem familiar, está documentada desde o artesão José Tomé Moreira, registado no recenseamento eleitoral de 1923, identificado como cesteiro com 66 anos na época, o que torna possível remeter o seu nascimento ao ano de 1861 (Soeiro, 2009). Nesse mesmo recenseamento eleitoral, está também registado o seu filho António Moreira Lucas com 21 anos, também identificado como cesteiro. Em 1932 nasce Perfeito Moreira Lucas filho de António Moreira Lucas, que se torna aprendiz de cesteiro aos 8 anos de idade (Soeiro, 2009), que ao aperfeiçoar a arte começou a vender cestos enquanto tomava conta da lavoura de uns terrenos perto da sua habitação. Em 1951 nasce Manuel Leal Moreira, filho de Perfeito Moreira Lucas, último cesteiro de madeira rachada no Vale do Sousa.

O Mestre Manuel (MM), atualmente tem 69 anos mora na freguesia de Peroselo no concelho de Penafiel, foi obrigado a aprender cestaria com 11 anos com o pai que assim exigia. Porém, como qualquer criança com 11 anos preferia brincar invés de trabalhar como cesteiro.

Quando era jovem, trabalhava com o seu pai e não gostava de ser cesteiro, porque o seu pai lhe prometia parte do dinheiro antes de começarem a trabalhar, consoante os cestos que eram vendidos o que nunca recebia na totalidade. No entanto, tinha de ajudar o seu pai financeiramente, pois eram tempos difíceis.

Com os seus 20 anos, Portugal era governado pelo Estado Novo e Manuel foi obrigado a cumprir o serviço militar, participando na Guerra Colonial Portuguesa na Guiné-Bissau.

Ao regressar da guerra colonial, continuou a trabalhar como cesteiro, para ajudar o seu pai. No entanto, com o passar dos anos e com a introdução do plástico no dia-a-dia da população portuguesa, a cestaria deixou de ter procura. Esta transição da madeira para o plástico, teve um impacto brutal no seu trabalho, obrigando-o a procurar novo emprego uma vez que os rendimentos do ofício já não garantiam a sustentabilidade. Trabalhou como pedreiro na freguesia de Peroselo, situada numa zona de extração pedreira no concelho de Penafiel até ter ficado novamente desempregado, voltando ao ofício da cestaria a tempo inteiro.

Nos dias de hoje, é o único cesteiro de madeira rachada no Vale do Sousa. O MM, continua a trabalhar na sua oficina com o rádio, companheiro de trabalho, nas horas de silêncio com o ofício. A cestaria assume-se como um extra para além da reforma, fá-lo para passar o tempo, mas acima de tudo por amor ao que faz, como os seus antepassados faziam.

O MM marca a sua presença todos os anos na feira de S. Martinho e na Agrival, pois é sempre convidado pelo município para expor e comercializar as peças de cestaria que vai produzindo ao longo do ano.



Figura 11 - Mestre cesteiro Manuel Moreira. Fotografia do autor (2020).

## **PREPARAÇÃO DE MATÉRIA-PRIMA NA CESTARIA DE MADEIRA RACHADA**

*“No princípio e apenas o adejar de ramos acariciados pela brisa fresca da madrugada – tufos cerrados de mimosas, toijas flexíveis de castanheiros novos, fustes elegantes de exóticas austrálias, caules frágeis de humildes zangarilheiros dos ribeiros. À sua busca parte o cesteiro. Ele sabe o tempo o tempo. Sabe a lua propícia para o sacrifício, com o ferro apertado na mão, ágil, faz dobrar, sob os golpes, os troncos.” (Correia (1993), citado por D'Eça, 1997)*

A matéria-prima utilizada na cestaria de madeira rachada, é dividida por dois grupos, a madeira para urdir e a madeira para tecer. Para urdir, ou seja, para a estrutura da base é utilizada a madeira de salgueiro ou de austrália pela sua força, resistência e flexibilidade; para tecer em redor da estrutura base é utilizado o vime e a salgueirinha (Soeiro, 2009).



Figura 12 – Salgueiro do lado esquerdo e Austrália do lado direito. Fontes: Salgueiro - <https://garden.org/plants/photo/481236/> ; Austrália - <http://lh2treeid.blogspot.com/2010/03/acacia-melanoxylon-blackwood-acacia.html>

A colheita de salgueiro ou de austrália para urdir é realizada no inverno devido à pouca seiva produzida pelas árvores e são procuradas as mais jovens, o corte era realizado com o uso de um serrote ou machadinha, porém nos dias de hoje são utilizadas motosserras.

Na preparação da madeira para urdidura, após a colheita normalmente o tronco é estonado (processo de retirar a casca), porém, caso não seja estonado no abate é usada uma fogueira para colocar a matéria-prima e a aquecer até se tornar mais fácil de descascar (Soeiro, 2009). Depois de estonar o tronco, abria-se a meio com uma foice se o tronco tivesse diâmetro para tal, batendo-o sucessivamente sobre um cepo até rachar (fig. 12), depois eram realizados cortes radiais sobre o tronco mantendo sempre uma espessura uniforme entre eles (Soeiro, 2009).





Figura 13 - Cesteiro Perfeito Lucas a rachar um tronco sobre um cepo. Fonte: Soeiro (2009)

Após o abastecimento da madeira cortada, o cesteiro passa para o banco de cesteiro onde plaina todas as *correias* (termo usado para a madeira cortada em tiras, fig. 13). Em Penafiel o banco de cesteiro é horizontal e o cesteiro trabalha sentado numa das extremidades, prendendo a correia ao banco de forma a conseguir plainar, e tornar as superfícies da correia lisas, com menos espessura, para as tornar mais flexíveis e fáceis de trabalhar (Soeiro, 2009).



Figura 14 - Correias para urdir do lado esquerdo e varas para tecer do lado direito. Fotografia do autor (2019).

A colheita do vime ou da salgueirinha para tecer em torno do cesto é realizada entre os meses de janeiro e março, as varas cortam-se em quantidade suficiente para todo o ano nas margens dos campos e riachos, no corte é utilizada uma tesoura de poda ou um podão.

Na preparação das varas para tecer (Fig. 14) normalmente são logo estonadas, após a colheita enquanto têm seiva e são fáceis de retirar a casca. Caso não tenha seiva têm de ser colocados os pés das varas na água, para depois se estonar e se deixar a secar (Soeiro, 2009). Depois de

estonar, as varas de tecer também eram rachadas a meio, com recurso a uma plaina ou então a navalha de cesteiro para dar corte numa das pontas e depois esgaçado o resto com a navalha, ou então com a mão (Soeiro, 2009). Após cortadas a meio volta-se ao banco de cesteiro para plainar as varas de forma a torná-las mais finas, para facilitar a tecedura. No final as varas são guardadas num local seco e faz-se uma separação em diferentes conjuntos, definidos pelo comprimento, espessura ou outras características.



Figura 15 – Cesteiro a plainar as varas de salgueirinha num banco de cesteiro. Fonte: Soeiro (2009).

A preparação da matéria-prima quer seja para urdir como para tecer poderá demorar dias até estar pronta a utilizar, o processo de colheita e preparação do material são fases essenciais para o desempenho do trabalho do cesteiro, pois, caso não seja devidamente preparado, poderão surgir problemas no material, quando o for trabalhar.

A cestaria de madeira rachada tinha uma componente essencial no passado, para o transporte de produtos e bens essenciais do quotidiano. Os cestos eram utilizados no trabalho agrícola e mineiro, bem como para o transporte e venda de outros produtos alimentares. Nas figuras 15 e 16 é possível analisar a variedade de cestaria produzida no passado, consoante as diferentes atividades, todos os cestos foram produzidos pelo artesão Perfeito Moreira, exceto a canastra de peixeira que foi produzida pelo seu filho Manuel Moreira.



Figura 16 – Cestos e canastras tradicionais de madeira rachada. 1. Gigão; 2. Cesto da terra; 3. Gigo; 4. Meio gigo; 5. Cesta de vindima; 6. Cesta de sementes; 7. Açafate comprido; 8. Açafate redondo. Fonte: Soeiro (2009).





Figura 17 – Cestos e canastras tradicionais de madeira rachada. 9. Giga comprida; 10. Tabuleiro das mortalhas; 11. Condessa; 12. Canastra de padeira e miniatura. Fonte: Soeiro (2009). 13. Canastra de peixeira. Fonte: Fotografia do autor (2020).

## CESTARIA DE VARA FINA

*“Na Maia, em um dos primeiros domingos depois do córte dos vimeiros, as raparigas vão em festa ao som da chula e da Canninha Verde tangida pelas rabecas e pelos clarinetes da freguezia, depôr em casa do açafateiro, que as espera com aparato, os mólhos de vimes representando a encomenda do anno. Quando o açafateiro tem tantos canastreis quantas as mólhadas que lhe levaram, annuncia o sucesso de logar em logar, por meio do bando do Zépreira, composto de um bambo e de uma caixa de rufo; e as raparigas voltam, com a chula à frente, a receber a obra que o açafateiro distribue às dansas.” (Ortigão, 1887: 71)*

A cestaria de vara fina, ao contrário da cestaria de madeira rachada assume um contexto diferente, foi sempre caracterizada por um trabalho altamente detalhado de forma redonda e

muitas vezes pintado ao gosto feminino, o seu uso era muito direcionado para o transporte de oferendas em dias festivos (Soeiro, 2009). No entanto, pela sua dimensão mais reduzida em relação aos cestos e canastras, era também muito utilizado para acomodação de material de trabalhos femininos como a costura, ou então no transporte de frutos e flores (Soeiro, 2009).

A confeção deste ofício provem da freguesia de Luzim, de uma família com o conhecimento deste ofício durante várias gerações, mas só se conhecesse o nome de 3 cesteiras. Em primeiro, Maria Luísa mestre cesteira de açafates de vara fina que transmitiu a sabedoria à sua filha, Joaquina Luísa Soares (Soeiro, 2009). Mais tarde, através da observação e ajuda ao lado de sua avó e tia, Maria Isabel Soares começou a aprender a arte de produzir açafates.

A Mestre Isabel (MI), atualmente tem 73 anos, mora na freguesia de Vila Cova no concelho de Penafiel, antes de aprender a arte da cestaria dedicava o seu tempo às atividades domésticas e ao trabalho agrícola, no entanto o artesanato já estava presente, pois tinha o seu tear onde era tecedeira de mantas e cobertores. A cestaria de vara fina, no entanto já era um ofício que estava presente na sua família, pois a sua avó e tia já confeccionavam antes dela.

A sua história pessoal com a cestaria de vara fina começou em 1988, por consequência da feira da Agrival, após ser indicada pela sua avó ao Sr. Prof. Mendes da escola secundária de Penafiel e ao Sr. Manuel Fernando da Câmara Municipal, para representar a arte na feira. Ambos foram ter diretamente com ela e convidaram-na para participar na Agrival, para expor açafates de vara fina, pois tinham falado com a avó da MI anteriormente e ela tinha dito que a MI sabia produzir a arte. Inicialmente rejeitou o convite pois tinha um filho com 3 meses de idade e não era mestre na arte porque apenas só sabia confeccionar algumas partes dos açafates.

Com a insistência por parte da organização da Agrival e com o apoio do seu marido, foi aprender durante 3 dias para casa da sua tia, mas apenas aprendeu a fazer fundos uma vez que a tia não queria que conhecesse a arte. No entanto, a MI estava motivada em aprender e através de uma porta entreaberta conseguiu ver como é que a sua tia fazia a lateral dos açafates, sem ela saber. A partir de aí, conseguiu criar o seu primeiro açafate completo.

Posteriormente encontrou-se com a sua avó acamada e com problemas de visão, para verificar se o açafate ficou bem confeccionado. Após a aprovação da sua avó, passado um mês foi expor cestaria de vara fina, num espaço só para si na feira da Agrival, continuando até aos dias de hoje.

Atualmente a MI, é a única mestre cesteira de vara fina no Vale do Sousa e possivelmente na região do Douro Litoral, a sua oficina é a cozinha de sua casa e o seu balcão de trabalho, é a sua mesa de jantar, local onde sempre produz a sua arte durante todos estes anos.



Figura 18 – Mestre cesteira Maria Isabel. Fonte: Teresa Soeiro (2009)



Figura 19 – Açafates tradicionais de vara fina. 1. Açafate; 2 Cesta. Fonte: Soeiro (2009); 3. Ilustração do padrão tradicional utilizado na pintura do açafate e da cesta. Fonte: Ilustração do autor (2020).

## **PREPARAÇÃO DA MATÉRIA-PRIMA NA CESTARIA DE VARA FINA**

A matéria-prima utilizada na construção de açafates de vara fina, é constituída por uma variedade de madeiras como o salgueiro, vime, zangarinheiro, sanguinho e amieiro negro. Porém a preferida, é o salgueiro ou o vime pela sua maior facilidade de trabalhar (Soeiro, 2009). A vime e o salgueiro, normalmente é encontrada distribuída pelos campos, montes ou perto de riachos, por ser uma planta de fácil crescimento e com pouca necessidade de manutenção. A colheita é realizada entre os meses de fevereiro e maio (Soeiro, 2009), mas normalmente nos meses de fevereiro e março, pois quanto mais tempo passa, mais a planta se vai tornando quebradiça e impossível de trabalhar. A ferramenta utilizada para colher é uma tesoura de poda.

Após a colheita, as varas têm de ser descascadas nesse mesmo dia, pois caso contrário a madeira seca e torna-se quase impossível de retirar a casca. Para descascar é utilizado um pau dobrado a meio, que é costume se cortar da zona mais grossa perto do pé da planta (Soeiro, 2009). Depois encaixa-se as varas por descascar no meio do pau e com fricção ao raspar, a casca vai saindo longitudinalmente.



Figura 20 - Pau utilizado para descascar as varas. Fotografia do autor (2020).

Depois de se retirar a casca, as varas são colocadas a secar ao sol, e afiadas numa das pontas para tornar mais fácil a montagem do açafate. Depois de secas, as varas são agrupadas em conjuntos diferenciadas pela sua grossura. (Soeiro, 2009)



Figura 21 – Varas depois de descascadas e secas. Fotografia do autor (2020).

## **2. *WORKSHOP* OFÍCIOS TRADICIONAIS: CESTARIA E TECELAGEM**

O *Workshop* Ofícios Tradicionais: Cestaria e Tecelagem (WOT), foi programado para Penafiel 2019 após ter sido um dos nove municípios selecionados para a 1ª Fase do Programa Tradições 2018-2020, promovido pela EDP Produção.

O WOT tinha como objetivo a promoção e valorização dos ofícios tradicionais do concelho, colocando participantes e mestres artesãos em contacto direto num espaço dinâmico, através de um modelo de aprendizagem intergeracional e experimental na transmissão de saberes ancestrais. Além da aprendizagem dos ofícios houve também uma sessão de “empreendedorismo criativo”, como demonstração de contributos de outras técnicas de artesanato tradicional no design contemporâneo.

A participação no WOT, surgiu após um convite ao investigador, suscitando o interesse para relacionar alguns dos temas envolvidos no workshop com a dissertação de mestrado a decorrer, neste sentido, foi um arranque para o desenvolvimento da investigação pois proporcionou

diversos meios e ferramentas para facilitar o desenrolar da pesquisa. Após o convite, o investigador teve de realizar uma inscrição, explicando as motivações relacionadas com a investigação e interesses pessoais com as atividades em questão, para posteriormente ser admitido à participação.

Nesta etapa foi adotada a observação participante para recolha de informação, esta metodologia revelou-se a mais apropriada no ambiente do WOT. A aproximação entre o investigador e os sujeitos de estudo possibilitou a recolha de informação, completada pela observação participante, que ajudaria a uma recolha de informação eticamente responsável, pois não influenciava o decorrer da ação e também respeitava a programação das atividades.

### **PROGRAMAÇÃO DO *WORKSHOP* OFÍCIOS TRADICIONAIS: CESTARIA E TECELAGEM:**

**Datas:** 10 a 12 e 15 a 19 julho de 2019.

**Horário:** 9:30 – 17:00

**Local:** Museu de Penafiel.

**Destinatários:** Estudantes do Ensino Superior (Preferencialmente das áreas de artes, design e arquitetura).

**Participantes:** Grupo com cerca de 10 participantes.

**Participação:** Gratuita

#### **Monitores:**

- Gabriela Gomes – Artes plásticas e Design
- Tânia Santos – Empreendedorismo criativo
- Manuel Moreira – Mestre de Cestaria
- Paula Cruz – Mestre de Tecelagem

#### **Objetivos:**

- Conhecer os produtos, processos, técnicas e métodos básicos dos Ofícios Tradicionais: Cestaria e Tecelagem.
- Aprender a manusear os materiais e equipamentos específicos de cada técnica.
- Compreender e aplicar as técnicas na execução de uma peça.
- Desenvolver a criatividade.

- Sensibilizar os participantes para o panorama geral do artesanato na atualidade.
- Estimular o saber fazer, a manualidade, a autonomia e a concentração.
- Fomentar o diálogo e a partilha de saberes intergeracional.

O *workshop* iniciou com uma apresentação pessoal dos monitores, dando também a conhecer espaço onde se iria decorrer todas as atividades. Durante essa manhã e tarde decorreu a sessão de empreendedorismo criativo<sup>23</sup>, que foi marcada pela presença de Tânia Santos diretora da Cru Cowork, Célia Esteves fundadora da GUR e pela Rita Cortes designer de produto na Blindesing.

Durante a sessão, foram apresentados conceitos como:

- Conseguir trabalhar de forma empreendedora na área das artes.
- Adaptar as técnicas de artesanato tradicional ao design atual.
- Projetar de forma eticamente responsável, tendo em conta os impactos negativos que o design poderá causar nas comunidades ligadas ao artesanato tradicional.

## **2.1. CESTARIA MADEIRA RACHADA**

No segundo dia iniciou-se a aprendizagem em cestaria de madeira rachada. Como o WOT estava a decorrer no museu, todos os participantes foram encaminhados até à sala de exposição dos ofícios tradicionais, onde foi realizada uma contextualização histórica do ofício da cestaria tradicional penafidelse por uma representante do museu, explicando os diferentes tipos de cestas confeccionadas no passado e as suas utilidades, assim como as ferramentas e materiais utilizados para no ofício.

---

<sup>23</sup> Consultar para mais informações o apêndice I.





Figura 22 -Contextualização histórica do ofício da cestaria, Museu Municipal de Penafiel. Fonte: <https://www.facebook.com/museudepenafiel/photos>

O mestre cesteiro Manuel Moreira (MM) explicou as diferentes ferramentas e o seu uso, fez uma demonstração de como plainar as correias para urdidura. Após exemplificar todos os participantes tiveram a oportunidade de experimentar o banco o de cesteiro, onde são preparadas as correias e varas para tecer os cestos. O MM acompanhou sempre os aprendizes enquanto se encontravam a plainar a madeira, explicando como posicionar as ripas de austrália no banco, se a madeira se encontra com a espessura adequada para tecer e como maximizar o aproveitamento da madeira, ao plainar de forma a poupar matéria-prima e não a estragar na preparação.

De forma a conseguir atingir todos objetivos em cada sessão, a preparação do material foi uma experiência breve e superficial, não sendo possível entender as diversas manhas do processo de preparação, ou de como rachar a madeira em diversas tiras. Após a experiência de preparação da matéria-prima, o MM já tinha trazido algumas correias e varas preparadas e colocou-as de molho para serem possíveis de trabalhar.

Todos os aprendizes foram divididos em grupos de dois, trabalhando num cesto por grupo. Com os grupos feitos, toda a gente se descalçou para trabalhar de pé dentro cesto, uma vez que se torna mais fácil de tecer em torno das correias da base.

A forma utilizada para ensinar os aprendizes em todo o processo foi através da observação e experimentação. Ou seja, primeiro havia uma explicação e demonstração de como se fazia por parte do MM, só depois é que se efetuava uma ronda em cada grupo para confirmar se toda a gente estava a fazer da mesma forma que ele, caso não estivesse ele corrigia os erros e



avancávamos para a fase seguinte. Durante as sessões foram desenvolvidos dois tipos de cestos diferentes, em primeiro um cesto de vindima e em segundo um açafate redondo<sup>24</sup>.



Figura 23 – Ferramentas de cesteiro. 1. Plaina de cavacar; 2. Foice; 3. Podão; 4. Podão pequeno. Fonte: Teresa Soeiro (2009). 5. Faca; 6. Navalha. Fonte: Fotografia do autor (2019)

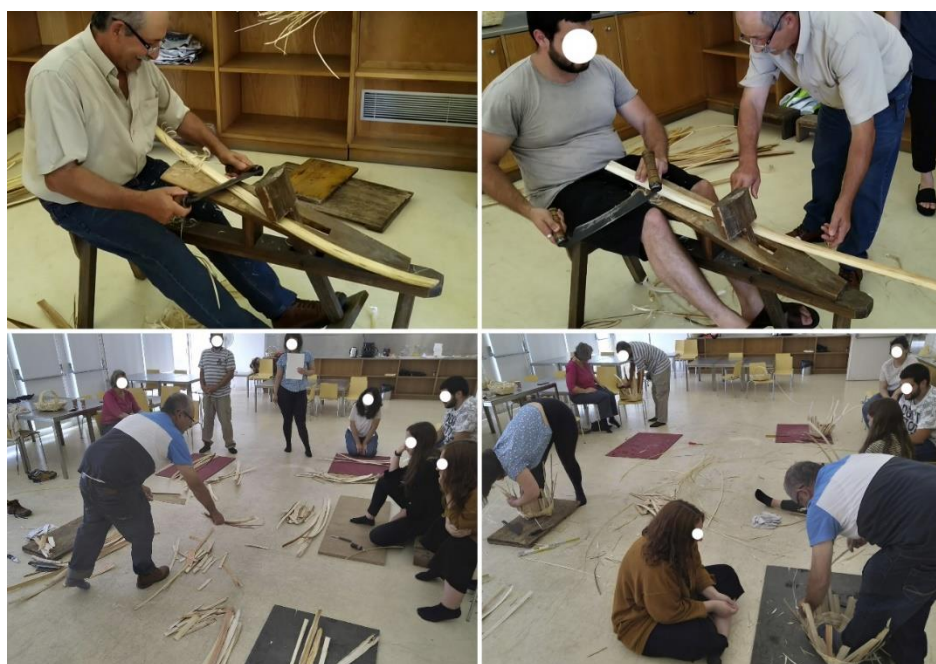


Figura 24 - Mestre Manuel a demonstrar os diferentes processos de confeção. Fonte: Fotografia do autor (2020).

<sup>24</sup> Consultar para mais informações o apêndice IV.



Figura 25 - Final da atividade de cestaria, aprendizes com o mestre Manuel no centro. Fonte: <https://www.facebook.com/museudepenafiel/photos/a.2824439684246842/2826428580714619>

## 2.2. EXPERIÊNCIA E RESULTADOS

A experiência de 7 dias no WOT, proporcionou várias oportunidades para o desenrolar da investigação. A oportunidade de interação do investigador, com o artesanato tradicional da sua terra natal, ajudou-o a aproximar-se do contexto histórico por detrás do artesanato tradicional, como também o aproximou das suas origens pelo contacto intergeracional artesão-aprendiz. Apesar dos primeiros dias exaustivos, principalmente com cestaria, dada a inexperiência dos participantes. No final de cada dia todos os participantes terminavam com um sentimento positivo pois a evolução era visível e a aprendizagem era constante.

A interação entre aprendizes e mestres artesãos tornou a experiência mais enriquecedora. No entanto, estas interações sociais poderiam ter sido mais exploradas, para criar mais aproximação entre jovens e artesãos. Esta falta de aproximação poderá ter ocorrido, pela atividade ter durado apenas alguns dias e ter sido maioritariamente a transmissão de conhecimento técnico de artesão para aprendiz. Os participantes, ao apenas receberem uma aprendizagem técnica do ofício, fez com que não houvesse compreensão mútua entre as duas gerações. Como não existiu uma análise previa sobre como os participantes poderiam interagir

com o MM, as interações tornaram-se apenas resultado de uma aprendizagem técnica, a troca de valores sociais ou empatia entre as duas gerações raramente existiu durante as atividades.

### **3. A IMERSÃO**

Esta etapa passa por 2 momentos diferentes. Num primeiro momento é realizado o *shadowing* com cada um dos artesãos, tornando possível conhecer em mais detalhe o ambiente em que os mestres cesteiros estão inseridos (Mang et al., 2016), e uma compreensão crítica sobre as situações reais dos sujeitos de estudo (Freire, 1981). O *shadowing* foi desenvolvido com o objetivo de compreender os mestres cesteiros de uma perspetiva que se sentissem confortáveis para dizer e fazer, o que pensavam e o que sentiam.

Numa segunda fase, é levantada a discussão entre mestres cesteiros e os seus aprendizes (temporários). Neste discurso que também é intergeracional pretendem-se identificar as sintonias e afastamentos entre gerações mais velhas e mais novas.

#### **3.1. NA OFICINA DOS ARTESÃOS**

*“Precisamos de compreender melhor a vida das pessoas, sem ser num contexto de projeto, as complexas interligações de subsistência que têm impacto numa área é suscetível a se fazer sentir noutra e o potencial de consequências involuntárias que nascem de uma intervenção ou ato pretendido”.*<sup>25</sup> (Cleaver, 1999)

No dia 3 de fevereiro de 2019, o investigador encontra-se com o mestre Manuel (MM) na sua oficina, pela primeira vez desde o workshop. A oficina era uma pequena arrecadação fora de sua casa, nesse espaço o MM dispõe do banco de cesteiro, como também de todas ferramentas necessárias para a produção cesteira. Durante os dois dias de *shadowing*, o MM dedicou-se a confeccionar duas cestas encomendadas, com um aspeto fora do habitual, pois tinham várias divisórias que serviriam de garrafeira.

---

<sup>25</sup> “We need to better understand the non-project nature of people's lives, the complex livelihood inter-linkages that make an impact in one area likely to be felt in others and the potential for unintended consequences arising from any intended intervention or act (Cleaver, 1999).”

No início o MM, não pôde ensinar a criar esse tipo de cesta, pois também era a primeira vez que ele estava a construir uma cesta daquele género. O investigador é incumbido de preparar correias de australianas no banco de cesteiro utilizando a plaina. Enquanto o investigador preparava a madeira, o MM ia verificando se a madeira estava a ser bem preparada, caso contrário dava indicações corretivas. Este processo, baseado no diálogo e na reflexão sobre a ação, foi permitindo desenvolver uma aprendizagem mútua. O investigador aprendia gradualmente a realidade do MM, e este ia refletindo e relatando alguns aspetos sobre a sua realidade com o investigador (Simonsen & Robertson, 2012).

Na medida em que se foi ganhando afinidade e confiança, o investigador decidiu introduzir alguns tópicos de conversa, relacionados com temas que tinham sido indicados pela equipa de orientação previamente, para entender fundamentalmente a sua história pessoal e sua visão do passado e perceber os pontos de cedência de um artesão, ou seja, até que ponto está disposto a transformar o artesanato tradicional e o que pensa das novas gerações.

Desta convivência no contexto da história pessoal e cesteira do MM, foi possível identificar alguns pontos de interesse, como:

- A altura que trabalhou como cesteiro em criança e jovem, trabalhava sempre ao lado do seu pai, pois ele lhe prometia dinheiro em troca do seu trabalho.
- Com cerca de 20 anos, cumpriu o serviço militar e foi enviado para participar na guerra colonial em Guiné-Bissau, ainda nos dias de hoje é algo que se lembra emotivamente, pois a vida militar teve um papel importante na sua vida.

A propósito das cedências perante o artesanato tradicional, que o MM estaria disposto a fazer, constatou-se que:

- MM ainda se encontra com mestres cesteiros que já não produzem a arte devido à falta de capacidade física, quando tem dúvidas perante a construção de novas peças.
- Não tem problemas em inovar, adaptando novas formas ou usos para os seus cestos, pois gosta do desafio. No entanto, se achar demasiado complexo, rejeita pois não gosta de perder tempo. Deu como exemplo, quando lhe propuseram construir uma canastra de padeiro, com comprimento suficiente para caber uma pessoa dentro. Mas por não

conseguir perceber, rejeitou inicialmente a proposta e só aceitou o desafio quando lhe explicaram pessoalmente o que pretendiam.

- Inspira-se em cestos de outras regiões com outras funcionalidades e tenta adaptar essas funcionalidades à estética da cestaria tradicional penafidelense. Esta adaptação provém dos lucros que a atividade cesteira lhe poderá proporcionar ao conseguir aumentar o seu leque de ofertas.



Figura 26 – Mestre Manuel a construir a cesta garrafeira; Cesta garrafeira finalizada. Fonte: Fotografias do autor (2020).



Figura 27 – Canastra de peixeira confeccionada pelo mestre Manuel. Fonte: Fotografia do autor (2020).

Relativamente às opiniões do MM perante as interações sociais com as novas gerações, foi possível denotar que:



- Os seus filhos não quiseram aprender a arte pois o retorno monetário é pouco, face ao trabalho que a atividade requer. No entanto, sempre que podem ajudam-no na recolha de matéria-prima. Dentro do seu contexto familiar também admite que os seus netos não têm interesse em aprender a arte, pois preferem passar o seu tempo com novas tecnologias (telemóvel, etc.).
- Desabafou que não gosta de ser desvalorizado por outras gerações, nomeadamente quando lhe pedem algo fora do comum e por pouco dinheiro. Acredita que as gerações diferentes da dele, não têm consciência do trabalho e dedicação envolvido em cada peça, pois apenas estão habituadas a verem produtos já prontos.
- Não gosta quando pessoas o abordam, a achar que sabem tudo sobre cestaria e criticam o seu trabalho sem compreenderem o que ele realmente faz. Acrescentou que para se poder criticar, é preciso conhecer minimamente todos os processos envolventes do ofício.
- Revelou que passa muitas horas sozinho apenas com o seu rádio, e que por isso, gostou da presença do investigador a seu lado enquanto trabalhava, afirmando que ter alguém para conversar e contar as suas histórias é bom, pois o trabalho não é tão monótono como o habitual.

No dia 6 de fevereiro de 2019, com os dados fornecidos pelo MM, o investigador deslocou-se a Vila Cova para se encontrar pessoalmente com a Mestre Isabel (MI). Nesse dia, o investigador fez a mesma proposta à MI, i.e., ajudar no que fosse necessário, e se estaria disposta a dar a conhecer a sua história pessoal.

Depois desse encontro, passaram-se 3 dias em casa da MI. Durante esses dias a MI decidiu ensinar ao investigador a arte de produzir açafates de vara fina e este tornou-se o foco principal. Como iria estar a produzir açafates, a MI aproveitou esse tempo para ensinar todos os processos do ofício desde a colheita de matéria-prima, preparação do material até à confeção do açafate. Apenas no último dia, foi possível realizar a entrevista semiestruturada.

Ao ser realizada uma pequena reflexão sobre este processo de *shadowing*, em casa de cada um dos artesãos, percebe-se que o desenvolvimento de empatia, tornou possível obter mais resultados mais interessantes. No final, ambos revelaram que gostaram da presença do investigador e apresentaram interesse em voltar a repetir a experiência, demonstrando ter sido significativa (Herrmann et al., 2005).

Ao poderem dialogar com o investigador enquanto trabalhavam, o trabalho dos artesãos, tornou-se menos monótono (Sanoff, 2008). O facto de estarem empoderados e poderem dizer o sentiam, resultou numa aprendizagem mais aprofundada sobre as suas realidades (Simonsen & Robertson, 2012).

Numa perspetiva de participação, os artesãos participaram significativamente na ação, em conjunto com o investigador. Pois esta etapa ao ser relativa às suas vidas e à forma de como as vivem (Schuler & Namioka, 1993), tornou possível realizarem o que sentiam no momento conforme as suas vontades, incluindo o investigador em todos esses momentos.

### **3.2. DISCURSO A 6 VOZES**

*“Partíamos de que a posição normal do homem, (...), era a de não apenas estar no mundo, mas com ele. A de travar relações permanentes com este mundo, de que decorre pelos atos de criação e recriação, o acrescentamento que ele faz ao mundo natural, que não fez, representado na realidade cultural.” (Freire, 1967: 104)*

O discurso pode marcar-se por três dicotomias a de mestre-aprendiz, a de jovem-idoso e a de designer-sujeito de estudo. Podemos ver as sintonias e confrontos geracionais marcadas pelo envolvimento na dinâmica de arte cesteira (WOT). Cada uma das gerações representando a sua realidade cultural (Freire, 1967), torna possível a verificação do passado, as reflexões no presente e propostas para o futuro.

A entrevista semiestruturada<sup>26</sup> aos mestres (MM e MI) foi desenvolvida de forma a responder, dentro de 3 dimensões diferentes:

- A autenticidade da cestaria penafidelse
- As novas gerações e a cestaria tradicional
- Programação de serviços de aprendizagem cesteira

---

<sup>26</sup> Consultar para mais informações os apêndices V. e VI.

Por outro lado, a entrevista estruturada<sup>27</sup> aos aprendizes (AA, AB, AC e AD) foi desenvolvida de forma a entender:

- O futuro da cestaria e a participação na cestaria
- As novas gerações e a cestaria tradicional
- Programação de serviços de aprendizagem cesteira

As motivações iniciais do artesão pela cestaria, foram muito ligadas à sua história pessoal. Por um lado, o MM aprendeu a arte, porque o seu pai o obrigava a trabalhar. Enquanto que a MI viveu um contexto totalmente diferente, em que teve de lutar para que pudesse produzir a arte, pois a única pessoa que lhe poderia ensinar, não queria que ela aprendesse. No entanto, atualmente o MM revelou que nos dias de hoje, trabalha por gosto e tocou num ponto de vista interessante:

MM – *“Está claro, agora é um gosto que tenho de dizer que comecei a inovar, porque até aí não fazia, fazia duas/três qualidades, de material (cestas) e hoje faço dez/quinze ou vinte, não é? Ou faço mais pequeno ou maior, ou de um feitio ou de outro...”*

Durante o *shadowing*, o MM referiu que inova para poder “chegar a todos os bicos”. Ou seja, de forma a tornar a sua arte rentável e não deixar que se extinga, para isso, procurou compreender padrões seguidos na atualidade, traduzindo estes padrões em novas formas, tornando possível a criação de condições regenerativas para a cestaria (Reed, 2007). A MI por outro lado admitiu que também não tem problemas em inovar. Porém não procura adaptar-se com o mesmo objetivo que o MM, apenas o faz caso lhe peçam.

MI - *“Eu faço uma peça nova, isto é uma peça nova (candeeiro de vara fina que estava a criar para o museu de Penafiel) (...) mas imagine que me pedia para eu fazer uma condessa, também faço, embora demore dias.”*

Todos os aprendizes responderam que teriam interesse em praticar a arte no futuro, no entanto acrescentaram que apenas o farão para adaptarem a conhecimentos que já possuem ou então adaptarem as técnicas cesteiras em novos contextos.

---

<sup>27</sup> Consultar para mais informações o apêndice VII.



AA – *“Como artista plástico, fiz recentemente um trabalho com recurso ao que aprendi em cestaria (...) explorei a mesma técnica com outros materiais além de madeira, como folhas de palmeira, papel, arames e cana. É possível que regresse à prática de cestaria no âmbito de mais algum trabalho artístico...”*

AD – *“Sim, talvez não com a técnica ou materiais tradicionais, mas pretendo aplicar os conhecimentos adquiridos noutros contextos.”*

Para entender o que ambas as gerações estariam dispostas a transformar na cestaria. O MM demonstrou que gostaria de ter uma máquina que lhe preparasse o material, mesmo tendo consciência que deixaria de ser artesanal. A MI, por outro lado, nada mudava nem está disposta a aprender algo novo devido à sua idade. O MM tem mais facilidade em se adaptar a novas formas de trabalhar, além de obter prazer a inovar.

MM – *“...não tinha muito com que mudar na arte, como diz o outro, o mais que podia fazer, era se tivesse um maquinismo elétrico (...) já não é bem artesanal nesse aspeto, mas era a única coisa que mudava.”*

Os jovens por outro lado, foram todos de encontro às palavras de MM ao afirmarem que nada mudariam relativamente à execução técnica da arte, apenas alteravam as ferramentas ou materiais. No entanto um dos jovens acrescentou valores na preservação tradicional:

AD – *“Não, ela é fruto da tradição e de muitos anos de experiência dos mestres artesãos. Posso alterá-la nos meus trabalhos e modernizá-la, mas nunca substituir a tradicional.”*

Sobre a especialidade do artesão dentro da sua arte, enquanto que a MI respondeu logo qual era a sua especialidade, o MM abordou a pergunta de uma forma totalmente diferente, indo de encontro aos valores defendidos por Richard Sennett (2009) pelo desejo de fazer um trabalho bem para o seu próprio bem. No entanto acrescenta sempre uma hipótese de inovação.

MM – *“Ó pá a gente aqui, não tem especialidade nenhuma, cada peça que a gente faz, tenta fazer o melhor (...) De tudo um pouco se faz, mas aplico a mesma vontade, tanto vale ser numa peça, como vale ser noutra, tento*

*sempre fazer o melhor que sei. Se puder inovar mais um bocadinho, inovar, se não puder olha, tem de ficar conforme está.”*

Na opinião dos mestres, as novas gerações não apresentam interesses ligados à cestaria, tornando possível identificar os primeiros estigmas em relação aos jovens, ambos deram os seus netos como exemplo e ambos acreditam que os jovens nos dias de hoje, apenas se interessam por novas tecnologias e não em trabalhar.

MM – *“...trabalhar de cesteiro se calhar não, só se fores tu que queiras trabalhar um pouco, porque até agora não apareceu nenhum que quisesse trabalhar, nem os meus netos, nem os meus filhos (...) acho que é mais fácil o telemóvel de entretenimento, do que os cestos.”*

MI – *“Os jovens querem telemóvel e tablets e essas coisas assim, trabalhar é difícil aparecem poucos a pedirem para lhes ensinarem a trabalhar, poucos mesmo, eu até me admirei da Gabriela ter lá (WOT) tantos a aprender.”*

Os jovens ao contrário dos mestres revelaram não ter opiniões idênticas entre eles, sendo possível detetar uma maior diferença nos pensamentos. Estas ideias poderão ser resultado de uma falta de compreensão sobre as realidades dos idosos, ou então pela falta de interações com mais pessoas dessa geração.

A experiência com os mestres, revelou que algumas das barreiras e estigmas intergeracionais podem diminuir, a maioria dos jovens ficou surpreendida com a atividade e interesses manifestados pelos mestres.

AC – *“Acho que nos dias de hoje muitos idosos estão cada vez mais interessados em coisas que, se calhar, não era esperado.”*

AD – *“Pelo convívio com os artesãos aprendi que estes são idosos diferentes porque muitos deles continuam muito ativos, o artesanato torna-os assim”*

No entanto, os mestres continuam a ter opiniões estigmatizadas sobre a forma que os jovens veem a cestaria o que poderá dificultar estas aprendizagens. No entanto, é necessário ter em conta que estes preconceitos poderão ser resultado de experiências menos positivas no passado. O MM por um lado acredita que só as gerações mais velhas, é que dão realmente valor ao artesanato.

MM – *“...na parte dos jovens são muito poucos os que alinham ‘coisada’ de fazer cestos, mas as pessoas já mais entradas na idade, são as que dão mais valor, não quero dizer que são os velhos, é assim uma meia idade (...) porque começam a dizer: “ó pá isto vai acabar.””*

A MI, por outro lado acredita que as gerações mais jovens não dão valor suficiente às práticas artesanais. Admite que o entusiasmo é efêmero, pois revelou que no momento que experimentam trabalhar em cestaria e se apercebem da complexidade desistem logo.

MI – *“... pegam na brincadeira, mas depois não querem mais pegar, não levam isto a sério.”*

Os jovens surpreendem neste aspeto, pois as visões em relação à cestaria são totalmente diferentes do que os mestres acham. Todos os jovens partilharam opiniões muito positivas, revelando que a participação ativa ao lado de um mestre, os conscientiza sobre a sua prática artesanal e compreendem que poderá ficar extinta.

AB – *“O artesanato tradicional é algo que define um povo, um grupo, um espaço de tempo maior do que a memória, algo que perdura e deve perdurar.”*

AC – *“Acho que o artesanato tradicional é crucial e tem o papel muito importante de, nos dias de hoje, não nos fazer esquecer da nossa história.”*

Sobre as visões de futuro para a arte cesteira, os mestres acreditam que o que poderá ajudar as novas gerações a aprender cestaria seria a oferta de subsídios, ou então oportunidades profissionais.

MI – *“Não sei bem, acho que se lhes prometessem dinheiro ou essas coisas assim, ou um emprego que lhes dessem futuro, porque os jovens querem é um futuro, não é?”*

O MM identificou outras duas possibilidades que vão de encontro aos problemas da investigação, afirmou que: *“é preciso criar uma mentalidade de novo...”* e também a intervenção de agentes externos: *“... o estado ajudar a criar um ambiente em que as pessoas tenham um meio de se sustentar, de criar e de continuar.”*

O MM enquanto artesão consegue identificar a falta de conscientização perante o ofício e que era necessário uma forma de poder traduzir os valores da cestaria. Onde pudesse criar e voltar a repetir as aprendizagens, não sendo apenas atividades isoladas. Por isso, acredita que para os jovens puderem aprender cestaria no futuro é necessário:

- Formações cofinanciadas pelo estado.
- Criação de espaços de apoio à cestaria.
- Conscientização das práticas cesteiras às novas gerações.

Os jovens, acreditam que o futuro da cestaria poderá ser promissor e possivelmente vir a ser reconhecido, no entanto reconhecem que para a cestaria continuar a existir terão de ser realizadas novas atividades de aprendizagem e que a cestaria irá sempre estar vulnerável a alterações consoante os padrões atuais.

AA – *“...a cestaria é uma tradição que se irá manter por muito mais tempo, se houver mais divulgação por parte dos artesãos...”*

AB – *“O futuro poderá ser promissor, no entanto vai estar sempre sujeito às alterações das “trends” globais.”*

Os jovens também identificaram novas possibilidades para uma aprendizagem, no entanto não se reviram nas perspetivas dos mestres, nenhum falou na oferta de subsídios ou empregos ligados ao artesanato, pois não se reveem a trabalhar no artesanato profissionalmente. Os jovens acrescentaram que a ajuda na integração das novas gerações, poderia ser na oferta de mais serviços de aprendizagem artesanal assim como a disponibilização de novas técnicas cesteiras nessas aprendizagens. Há que realçar duas opiniões pelo seu relevo social no futuro da aprendizagem intergeracional:

AB – *“Dar a entender aos jovens que o que foi feito pelos avós, também pode ser feito por eles e que algo tradicional não é, necessariamente, desinteressante e desatualizado.”*

AD – *“...facilitar o contacto entre jovens e artesãos.”*

Neste contexto de integração dos jovens na aprendizagem cesteira. As opiniões entre gerações revelaram ser totalmente opostas, exceto num ponto que é a conscientização perante as práticas

artesanais. Existe uma uniformidade de ideias neste ponto específico que poderia ser explorado no futuro em prol da cestaria.

Apesar do discurso ter sido maioritariamente marcado por posições antagónicas entre as duas gerações, existe um ponto onde se identifica uma sintonia intergeracional. Todos os jovens e mestres, foram de encontro com aos mesmos problemas na programação do WOT. No entanto, estes problemas poderão servir como contributos para ter em conta na realização de novas atividades. É possível denotar que a duração programada para as atividades revelou ser demasiado curta:

MM – *“Ora bem, foi bom e dá um impulso para começar, mas só? É pouco (...) eu disse logo que aquilo era pouco, não chegava para nada...”*

MI – *“Era mais tempo, mais tempo, os jovens tiveram umas luzes, neste que houve e ficaram com a ideia, depois a melhor forma era passado uns dias voltarem e repetirem outra vez, caso as pessoas tivessem oportunidade.”*

AB – *“Tempo, acima de tudo. Séculos de histórias não se transmitem em dias.”*

AC – *“A meu ver foi pouco tempo. Sinto que os artesãos tinham muita coisa para nos ensinar que, infelizmente, não conseguiram.*

As duas gerações identificaram que também existiu uma falha na programação relativa à preparação da matéria-prima, da qual apenas existiu uma pequena introdução que não foi suficiente, para a compreensão do processo na totalidade.

MM – *“...é preciso começar do início e aprender a rachar madeira, cortá-la, saber que tem de se cortar nos meses de fevereiro e de março para poder guardar o ano inteiro, porque assim sabes que tens madeira seca o ano inteiro. Tens de saber preparar a madeira para ela não se estragar, para a poderes trabalhar, não é?”*

AC – *“...se tivéssemos conseguido ver todo o processo que está por trás de, por exemplo, ter os materiais para fazer uma cesta seria muito bom e seria mesmo isso que acrescentaria.”*

Os mestres concordaram que a arte está em vias de extinção, e que o WOT, não os convenceu que a arte poderia continuar a ser praticada.

MM – *“Se aqui no concelho for só eu, acho que realmente está a acabar esta arte, ou então acabar quem a faça.”*

MI – *“Perde um artesão, se não aprender outro.”*

Ao relacionar estas respostas com o estudo de Scott Herrmann (2005), entende-se que esta desmotivação por parte dos mestres ou falta de valor perante a atividade, é resultado de uma experiência que deixou de ser significativa, pois não existiu uma certificação ou *feedback* pós-*workshop* da parte da organização ou aprendizes, que os fizesse entender se os seus contributos foram ou não valorizados.

MM – *“... eu não sei se mais alguém se apegou, ou quis apegar á arte, até agora...”*

Dentro deste contexto de *workshop*, os mestres pouco se exprimiram sobre o que acharam da colaboração com os jovens, contudo a MI afirmou que apenas sentiu que os jovens não estavam completamente envolvidos nas atividades (Cleaver, 1999).

MI – *“..., mas não tinham aquela paixão para dizerem assim: “eu quero fazer!””*

Esta falta de envolvimento, resulta numa descridibilização prévia por parte do artesão em relação a novas aprendizagens.

MI – *“Agora estão a optar por outro trabalho, agora este é que eles não vão aprender mesmo, querem começar a fazer um de cobertores.”*

Apesar dos artesãos se exprimirem muito pouco sobre os aprendizes, do outro lado não aconteceu o mesmo, os jovens afirmaram que a experiência foi gratificante e que a interação foi fundamental na sua aprendizagem.

AB – *“É um enriquecimento geral, muito mais do que algo pratico é algo sentimental, um legado de histórias e vivencias associadas a um trabalho que requer dedicação e sacrificio.”*

AD – *“Muito mais do que uma aprendizagem técnica, pois esta vem carregada de histórias e tradições. Para além de uma aprendizagem humana pelo convívio com os mestres.”*

Esta oposição nas opiniões entre as diferentes gerações, reforça mais ainda a ideia de uma experiência significativa apenas para uma das gerações. E que a aprendizagem foi desenvolvida muito focada no aprendiz, sem analisar devidamente a participação dos mestres nas atividades e as suas consequências (Herrmann et al., 2005).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A realização de uma pesquisa histórica no início do estudo de caso, proporcionou uma compreensão mais aprofundada sobre a comunidade cesteira e como ela se desenvolveu ao longo dos séculos. Rer o passado da cestaria tradicional, permite extrair o material necessário para entender o presente, e desta forma ter as bases para construir um futuro.

Ao pesquisar sobre o passado da cestaria tradicional penafidelense, pode-se concluir que este ofício foi fundamental para o desenvolvimento socioeconómico, devido à localização geográfica do concelho e ao tipo de produção desenvolvido. O facto de Penafiel ser uma cidade ligada à produção agrícola e pedreira, ajudou a cestaria a tornar-se mais do que um ofício ligado ao trabalho, fez com que se tornasse um elemento da cultura local por fazer parte do dia a dia dos seus cidadãos.

Esta revisão do passado até ao presente, ajudou a identificar o valor cultural que o ofício teve na cidade, pela sua integração nas feiras e romarias locais ao longo dos séculos, o seu impacto social, ao compreender de que forma a sociedade se moveu em torno do ofício, que pessoas integravam um papel fundamental na produção cesteira e o valor o do ofício na história pessoal dessas pessoas.

A adoção de uma abordagem etnográfica no final do estudo de caso, proporcionou uma tradução das realidades atuais na vida cesteira, ajudando a obter uma aprendizagem muito mais envolvida do que é apenas teórico ou observável. A imersão no ambiente dos artesãos, tornou possível recolher dados fundamentais para a tradução dos seus contextos socioculturais, possibilitando o estudo das suas histórias pessoais na cestaria.

O WOT proporcionou as ferramentas para construir uma aproximação introdutória das novas gerações com a prática cesteira. Porém não existiram meios para que artesãos e aprendizes pudessem participar igualmente e darem opiniões críticas sobre a sua colaboração nas práticas de aprendizagem e ensino de cestaria (Schuler & Namioka, 1993), revelando que existiu apenas uma compreensão unilateral das suas vidas durante a participação nas atividades.

A investigação em design participativo, ao incluir o artesão e aprendiz nos processos de decisão sobre as suas próprias experiências e aspirações (Schuler & Namioka, 1993), permite antever novas propostas de desenvolvimento educativo intergeracional na cestaria. Concluindo que o design participativo, pela sua adaptabilidade às complexidades que foram surgindo ao longo da ação (Simonsen & Robertson, 2012), torna possível uma mobilização intergeracional, em torno da aproximação e compreensão intergeracional na cestaria.

*“O bom design(er) não se faz sozinho, mas através dos outros.”* (Carvalho, 2018: 167)

Os princípios da participação podem ajudar na programação de novas atividades de aprendizagem intergeracional e na criação de novas sinergias, se:

- Forem utilizados princípios semelhantes aos utilizados com os mestres durante a imersão, para a aproximação e empatia desejáveis.
- For planeada uma análise prévia das expectativas dos mestres e aprendizes nas atividades, para avaliar de que forma os objetivos de todos os intervenientes podem ser correspondidos e que consequências poderão surgir da participação, principalmente nos artesãos, pois quanto mais significativas as experiências são para as gerações mais velhas, mais generatividade resulta no seu envolvimento com a participação (Herrmann et al., 2005).
- Se tornarem as atividades mais inclusivas e interativas, não apenas de transmissão e receção de conhecimento técnico cesteiro, promovendo debates de ideias sobre a cestaria entre os mestres e aprendizes, para que se possam conhecer melhor, desenvolver empatia, criatividade e responsabilidade social perante a cestaria tradicional.
- Se promover a equidade na participação e nas decisões de todos os intervenientes, ao demonstrar que os seus interesses pessoais estão a ser valorizados na ação (Schuler & Namioka, 1993), para que não resulte em experiências significativas apenas para uma



das gerações (Herrmann et al., 2005) e para que não exista um sentimento de envolvimento parcial nas atividades (Cleaver, 1999).

Compreendendo a forma como os sistemas funcionam dentro da comunidade cesteira penafidelse, torna possível concluir que podem ser criadas oportunidades de desenvolvimento regenerativo. Os mestres demonstraram abertura para inovar e se adaptarem a padrões atuais, isto é, novos contextos e utilizações. Isto não quer dizer que a cestaria tradicional tenha de mudar a sua essência e valores que manteve ao longo da sua história, pois se compreende agora que aos olhos dos mestres, é na conservação das técnicas, materiais e estética que a cestaria manterá a sua autenticidade.

Nas propostas regenerativas deverão ser sempre consideradas as opiniões dos mestres (Mang et al., 2016), seja para novas ideias ou funções que o ofício consiga incorporar, desde que se preserve o conhecimento das origens e do percurso histórico da arte cesteira, a transformação sociocultural da cestaria em novas propostas de regeneração não deve ser vista de forma negativa. Por enquanto a visão dos mestres perante o futuro da cestaria é de incerteza, pois ambos sentem que as experiências vividas com os jovens não foram significativas o suficiente. Não é, nem será possível acreditar na aproximação intergeracional através da aprendizagem da cestaria, se as experiências continuarem a ser apenas significativas para uma das gerações.

Conclui-se que o design como processo para a criar algo (Miller, 1988), pode nascer da vontade de aproximar uma geração com a cultura e história do seu lugar, e pode ser muito mais do que a criação de algo físico e tocável. O design pode contribuir para a criação de relações e aproximações entre pessoas, desenhando processos para se compreenderem mutuamente e partilharem as suas histórias. O design participativo como processo de pensamento na ação, demonstrou ser fundamental, pois possibilitou as ferramentas necessárias para investigar, recolher informação e criar opções da melhor forma.

Neste projeto de investigação procurou-se imergir na realidade dos artesãos e com eles procurar soluções para a imortalidade da sua arte. Desconstruíram-se as opiniões de cada geração, tornando possível identificar padrões de sintonia e oposição nas suas ideias, compreendendo onde as gerações se aproximam e onde é necessário trabalhar em conjunto para esbater os afastamentos e estigmas intergeracionais, para que uma transformação para o futuro do artesanato se torne possível.

Refletindo sobre esta investigação confrontou-se com algumas limitações que dificultaram o processo para alcançar alguns objetivos. A observação-participante nem sempre correu como planeada no WOT, resultando em alguns problemas na recolha de dados por ter de se seguir a programação. O tempo necessário para se concluir certas atividades revelou ser curto, o que contribuiu para a dificuldade em conciliar o registo de dados e a participação nas atividades. Devido a esta escassez do tempo, não foi possível realizar as entrevistas estruturadas a todos os participantes e monitores do WOT.

Tendo em conta o surgimento da situação pandémica provocada pelo coronavírus – covid-19, tornou impossível visitar novamente os mestres cesteiros. Estas visitas estavam programadas para os meses seguintes à imersão e serviriam para conversar com os artesãos sobre o desenvolvimento da investigação. O rumo da investigação foi obrigado a ser adaptado aos dados recolhidos até ao momento em que foi declarado o estado de emergência.

Uma nova reavaliação dos dados obtidos, num contexto mais livre para a aproximação social seria benéfica para responder a incertezas perante alguns resultados, e acrescentar novas informações que poderiam ser pertinentes para regeneração do ofício e para a desaceleração da extinção das práticas cesteiras.

Reconhecendo que a cestaria tradicional de Penafiel, enfrenta nos dias de hoje a possibilidade de extinção, propõe-se para trabalhos futuros, a realização de novos *workshops* intergeracionais na cestaria, com as seguintes recomendações:

- Utilizar atividades de *storytelling* para que os mestres e aprendizes possam fazer conhecer as suas histórias (Hannan et al., 2019), incluindo todos os participantes num círculo para que seja realizadas apresentações e partilhas de opiniões de forma livre e não hierárquica (Freire, 1967).
- Integrar diálogos reflexivos entre artesão e participante, relativo aos seus desejos e aspirações perante o futuro da cestaria, para que mestres e aprendizes se conheçam melhor dentro do contexto da cestaria (Simonsen & Robertson, 2012).
- Promover uma aprendizagem intergeracional, baseada num desenvolvimento de empatia, iniciativa e criatividade de forma a que torne possível o trabalho em equipa, em torno de um objetivo comum (Goff, 2004).

- Conscientizar os participantes sobre o passado e futuro das práticas de cestaria, de forma a que seja criado um sentimento de pertença e responsabilidade sociocultural entre todos os envolvidos (Cleaver, 1999).
- Realizar atividades para que mestres e aprendizes se possam desafiar, na criação de novos objetos de cestaria e inovar em conjunto. Ex: Adaptar as técnicas e materiais a outro tipo de objetos.
- Integrar todas as fases da produção cesteira na aprendizagem, desde a colheita da matéria-prima até à construção do cesto.
- Adaptar novos materiais e formas às técnicas de cestaria, como alternativas de regeneração (Mang et al., 2016). Ex: Papel, folha de palmeira, arame.
- Determinar de que forma as atividades irão ajudar no desenvolvimento de todos os envolvidos e ter em conta se são apropriadas para a sua faixa etária (Ames & Youatt, 1994).
- Ponderar devidamente a duração do *workshop* perante os objetivos que se pretendem concluir. (Ames & Youatt, 1994)
- Realizar inquéritos de progresso pós-*workshop* (Sanoff, 2008), para que seja possível perceber se obteve as condições necessárias para regeneração (Ames & Youatt, 1994) e certificar os mestres que os seus ensinamentos foram significativos e se continuam ou não, a ser praticados pelas novas gerações (Herrmann et al., 2005).

Para além de uma proposta de *workshop*, a realização de manuais práticos e digitais de cestaria a partir das informações obtidas nas aprendizagens técnicas com os mestres <sup>28</sup>, também seriam valorizados para o futuro. Atualmente apenas existe um artigo de Teresa Soeiro (2009) sobre a cestaria tradicional de Penafiel, onde são explicitados todos os processos de confeção da cestaria de madeira rachada e da cestaria de vara fina apenas por escrito e fotografia. No entanto, a criação de um novo manual para a aprendizagem cesteira, em colaboração com os mestres cesteiros, seria uma mais valia para as novas gerações aprenderem o ofício. Neste manual seria interessante demonstrar as técnicas por meio de imagem e ilustração de forma mais apelativa e intuitiva de todos os processos envolventes.

---

<sup>28</sup> Consultar para mais informações os apêndices IV. e V.

Numa investigação futura, estas contribuições para a criação de *workshops* e manuais práticos de artesanato, poderiam ser adaptadas a novos estudos de caso. Atualmente a cestaria, não é o único tipo de atividade artesanal que enfrenta a possibilidade de extinção. Acredita-se que as conclusões obtidas nesta investigação, poderão ser válidas para a aproximação geracional com outras práticas de artesanato tradicional penafidense, como a latoaria, tanoaria, tamancaria e o ferro forjado.

## BIBLIOGRAFIA

- Albino, C. (2014). *Os Sentidos do Lugar: Valorização da identidade do território pelo design*. (Tese de Doutorado). Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.
- Ames, B. D., & Youatt, J. P. (1994). Intergenerational education and service programming: A model for selection and evaluation of activities. *Educational Gerontology*, 20(8), 755–764.
- Bales, S. S., Eklund, S. J., & Siffin, C. F. (2000). Children's perceptions of elders before and after a school-based intergenerational program. *Educational Gerontology*, 26(7), 677–689.
- Beck, E. (2002). P for Political: Participation is Not Enough. *Scandinavian Journal of Information Systems*, 14(1), 77–92.
- Bengtson, V. L., & Martin, P. (2001). Families and intergenerational relationships in aging societies: comparing the United States with German-speaking countries. *Zeitschrift Für Gerontologie Und Geriatrie*, 34(3), 207–217.
- Bürdek, B. E. (2006). *História, Teoria e Prática* (1ª Edição). São Paulo: Editora Edgardo Blücher Ltda.
- Camino, L. (2005). Pitfalls and promising practices of youth-adult partnerships: An evaluator's reflections. *Journal of Community Psychology*, 33(1), 75–85.
- Canha, A. (2017). *Uma Geometria de Regeneração*. (Tese de Doutorado). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Carvalho, C. P. (2018). *Utopia nas margens: O papel do design na cocriação de alternativas num contexto de exclusão social*. (Tese de Doutorado). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Cleaver, F. (1999). Paradoxes of participation: Questioning participatory approaches to development. *Journal of International Development*, 11(4), 597–612.
- D'Eça, M. (1997). *Roteiro Artesão Português Douro Litoral - 1º Tomo*. Porto: Visão Gráfica.
- Davidoff, P. (1965). Advocacy and Pluralism in Planning. *Journal of the American Planning Association*, 31(4), 331–338.
- Decreto-Lei n.º 110/2002 (2002). Ministério do Trabalho e da Solidariedade. Acedido em 11/05/2020 em <https://data.dre.pt/eli/dec-lei/110/2002/04/16/p/dre/pt/html>
- França, L., Silva, A., & Barreto, M. (2010). Programas intergeracionais: quão relevantes eles podem ser para a sociedade brasileira? *Revista Brasileira de Geriatria e Gerontologia*, 13(3), 519–531.
- Freire, P. (1967). *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Freire, P. (1981). *Ação Cultural para a liberdade: e outros escritos*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Freire, P. (2011). *Pedagogia da autonomia*. *Journal of Chemical Information and Modeling* (Vol. 53). São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Goff, K. (2004). Senior to senior: Living lessons. *Educational Gerontology*, 30(3), 205–217.

- Gomes, A. (2018). *Almalaguez: tecer o futuro com os fios do passado*. (Tese de Doutoramento). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Gonçalves, C. (1987, November 8). S. Martinho... *O Primeiro de Janeiro*, pp. 8–9.
- Guimarães, A. (1991). *Figuras típicas de Penafiel*. Câmara Municipal de Penafiel. Biblioteca Museu, Ed.
- Hannan, J., Raber, C., Ellis, E., Beyzaei, N., Levi, D., Phinney, A., & Sakamoto, M. (2019). Zeitgeist publication: a storytelling project with residents and design students. *Design for Health*, 3(1), 48–64.
- Herrmann, D. S., Sipsas-Herrmann, A., Stafford, M., & Herrmann, N. C. (2005). Benefits and risks of intergenerational program participation by senior citizens. *Educational Gerontology*, 31(2), 123–138.
- Ivanov, D. (2016). New forms of inequality and the structures of glam-capitalism. *Social Evolution and History*, 15(2), 25–49.
- Mang, P., Haggard, B., & Regenesis. (2016). *Regenerative Development and Design - A Framework for Evolving Sustainability* (1st ed.). New Jersey: Wiley.
- Mannion, G. (2012). Intergenerational Education: The Significance of Reciprocity and Place. *Journal of Intergenerational Relationships*, 10(4), 386–399.
- Miller, W. R. (1988). A definição de design. Tradução de João de Souza Leite. Acedido em 06/03/2020 em [https://www.academia.edu/15847251/William\\_Miller\\_A\\_definição\\_de\\_design\\_The\\_definition\\_of\\_design](https://www.academia.edu/15847251/William_Miller_A_definição_de_design_The_definition_of_design)
- Mills, C. W. (1969). *White Collar: The American Middle Classes*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Oliveira, E. (2016). *Ageism in the workplace: Stereotype threat, work disengagement and organizational disidentification among older workers*. (Tese de Doutoramento). Faculdade de Economia da Universidade do Porto. Retrieved from <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/104825/2/196762.pdf>
- Ortigão, R. (1887). *As Farpas - A vida provincial* (Vol. 1). Lisboa: D. Corazzi.
- Palmeirão, C. (2009). A interação geracional como estratégia educativa: um contributo para o desenvolvimento de atitudes, saberes e competências entre gerações. *A Animação Sociocultural Na Terceira Idade*. Acedido em 20/04/2020 em <http://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/3961>
- Papanek, V. (1984). *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*. Design (2nd ed.). Londres: Thames & Hudson Ltd.
- Penafiel, C. M. de. (n.d.). Corpo de Deus. Acedido em 21/06/2020 em <https://www.cm-penafiel.pt/visitar-penafiel/corpo-de-deus/>
- Providência, F. (2012). *Poeta, ou aquele que faz a poética como inovação em Design*. Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.
- Quinlan, E. (2008). Conspicuous invisibility: Shadowing as a data collection strategy. *Qualitative*

- Inquiry*, 14(8), 1480–1499.
- Reed, B. (2007). Forum: Shifting from “sustainability” to regeneration. *Building Research and Information*, 35(6), 674–680.
- Sanoff, H. (2008). Multiple Views of Participatory Design. *Archnet-IJAR, International Journal of Architectural Research*, 2(1), 57–69.
- Santos, A. dos. (2008). Seleção do Método de Pesquisa - Guia para Pós-Graduando em Design e áreas afins. Curitiba: Editora Insight.
- Schuler, D., & Namioka, A. (1993). *Participatory design : Principles and practices*. Lawrence Erlbaum Associates, Inc. New Jersey.
- Sennett, R. (2009). *The Craftsman*. Yale University Press New Haven & London. Library of Congress Cataloging-in- Publication.
- Simonsen, J., & Robertson, T. (2012). *Routledge international handbook of participatory design*. *Routledge International Handbook of Participatory Design*. Nova Iorque. Routledge.
- Soeiro, T. (2001). *Dias Festivos - O Corpo de Deus em Penafiel* (Vol. 6–7). Penafiel: Museu de Penafiel.
- Soeiro, T. (2009). A cestaria tradicional em Penafiel. *Portugalia*, XXIX(29), 253–288.
- Sousa, M. (2007). *Penafiel - Boletim Municipal de Cultura* (2.ª Série,). Penafiel: Câmara Municipal de Penafiel.
- Stappers, P., & Sanders, E. (2008). Co-creation and the new landscapes of design, 4:1, 5-18.
- Tavares, M. (1981, August 26). Agrival 81 - A tradição associativa no caminho do progresso. *O Primeiro de Janeiro*.
- UNESCO. (1997). Crafts and Design - Building confidence: crafts for development, 1–2. Acedido em 12/05/2020 em <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/creativity/creative-industries/crafts-and-design/>
- Wahl, D. C. (2016). *Designing Regenerative Cultures: living the questions together*. Axminster, England: Triarchy Press.
- Watts, A. (1994). Eastern Wisdom and Modern Life - Collected Talks: 1960-1969. California: New World Library.
- Yin, R. (2015). Case study research : design and methods (5th ed.). California: SAGE Publications. <https://doi.org/10.16309/j.cnki.issn.1007-1776.2003.03.004>
- Zeldin, S., Larson, R., Camino, L., & O'Connor, C. (2005). Intergenerational relationships and partnerships in community programs: Purpose, practice, and directions for research. *Journal of Community Psychology*, 33(1), 1–10. <https://doi.org/10.1002/jcop.20042>

## **APÊNDICES**

**I. SESSÃO DE EMPREENDEDORISMO CRIATIVO**

**II. SESSÃO DE TECELAGEM E BORDADOS DE LINHO – WORKSHOP OFÍCIOS  
TRADICIONAIS**

**III. GUIÃO DA ENTREVISTA ESTRUTURADA REALIZADA NO *WORKSHOP* OFÍCIOS  
TRADICIONAIS**

**IV. CESTARIA DE MADEIRA RACHADA NA PRÁTICA**

**V. CESTARIA DE VARA FINA NA PRÁTICA**

**VI. GUIÃO E ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA AO MESTRE MANUEL MOREIRA**

**VII. GUIÃO E ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA MESTRE MARIA ISABEL**

**VIII. GUIÃO E ENTREVISTA ESTRUTURADA AOS APRENDIZES**



## I. SESSÃO DE EMPREENDEDORISMO CRIATIVO

Após a apresentação e contextualização decorreu a sessão de empreendedorismo criativo durante a manhã e a tarde do dia 10. A parte da manhã, teve como oradora a monitora Tânia Santos (TS), diretora da CRU Cowork localizado na Baixa do Porto, que se caracteriza por espaço criativo com galeria artística e loja própria. A CRU Cowork dedicasse ao trabalho co-criativo através da colaboração de todos os participantes com objetivo de criar uma comunidade artística.

Em primeiro lugar, TS realizou uma apresentação pessoal e do seu espaço de *cowork*. De seguida introduziu os termos ‘empreendedorismo’ e ‘empreendedor’, explicando os conceitos básicos para que todos os participantes, conseguissem acompanhar a sua linha de pensamento durante a apresentação.

Nessa introdução ao ‘empreendedorismo’ e ao ‘ser empreendedor’ clarificou algumas ideias chave e mitos sobre o empreendedorismo na área das artes, tais como:

- “Criatividade vs. Negócio”.
- “Fazer um negócio”, através de 3 palavras-chave: visão, missão e valores.
- “A tua ideia, os teus clientes”, entender se o negócio deverá partir do produto ou do cliente (Ideia vs. Tendência)
- “Tenho a certeza de que há mais pessoas como eu”, perceber e acreditar que somos os únicos a gostar de uma ideia é uma ilusão e que encontrar perfis de utilizadores é uma ajuda.
- “Olhar para dentro e para fora”, análise SWOT (***Strengths***; ***Weaknesses***; ***Opportunities***; ***Threats***).<sup>29</sup>
- “Olhar à tua volta”, análise PESTEL (***Political***; ***Economic***; ***Socio-cultural***; ***Technological***; ***Environmental***; ***Legal***).<sup>30</sup>

Depois dos participantes conhecerem novas formas de ver o empreendedorismo, formou-se um círculo de idades para dividir os participantes em diferentes grupos de 5 pessoas. Para se realizar este círculo todos os participantes ficaram em silêncio sendo-lhes atribuído um número de 1 a 5. Após a atribuição dos números, juntaram todos os participantes por grupo, criando grupos com maior diversidade de elementos.

Com os grupos feitos foi realizado uma experiência de uma análise PESTEL, a experiência começou depois de colocarem várias fotografias retratando diversos temas, sobre uma mesa partilhada por todos os grupos, ao mesmo tempo cada grupo teria uma folha A3 na vertical numa parede com a palavra PESTEL na parte superior. O objetivo era que cada grupo colasse as

---

<sup>29</sup> Forças; Fraquezas; Oportunidades; Ameaças.

<sup>30</sup> Política; Económica; Sociocultural; Tecnológica; Ambiental; Legal.

fotografias na letra mais adequada à imagem juntamente com uma legenda por debaixo da fotografia escrita num *post-it*.



Figura 28 – Experiência da Análise PESTEL. Fonte: Fotografia do autor (2019)

A primeira sessão da tarde começou com a apresentação de Célia Esteves (CE), fundadora da GUR um negócio de tapetes artesanais confeccionados em tear, com técnicas de tecelagem de Viana do Castelo, sua terra natal. Este projeto nasceu depois de uma experiência positiva de CE num tear tradicional em conjunto com uma artesã da localidade. Na atualidade a GUR tem como objetivo trabalhar com artistas e ilustradores, combinando as técnicas de tecelagem tradicional com um “toque de diversão e design”.

Na sua apresentação demonstrou técnicas utilizadas na tecelagem artesanal como o “puxadinho”, que permite dar uma ilusão de segunda cor devido às sombras causadas por puxar diferentes pontos da linha, antes de bater o tear e começar uma nova linha, ou então a técnica de espinha que permite fazer ondulações.

Após explicar as diferentes técnicas, demonstrou alguns exemplos de tapetes confeccionados a partir de colaborações com artistas, ilustradores e estúdios de design.



Figura 29 – Tapetes GUR, Ferréol Babin. Fonte: <https://rugbygur.com/shop/ferreol-babin-i-paysage>

Durante a sua apresentação falou sobre as dificuldades de conseguir que artesãs de tecelagem tradicional trabalhassem em colaboração com CE, e que sentia alguma dificuldade em dar resposta aos pedidos, devido à complexidade dos tapetes e o tempo de confeção.

Perto do final da sua apresentação, abriu-se uma sessão de perguntas e respostas de onde surgiu a pergunta “ porquê de as artesãs não quererem trabalhar com CE num projeto interessante como o GUR?” Esta, teria como objetivo entender os fatores que podem influenciar as decisões de um artesão tradicional perante a mudança. CE apresentou um conjunto de respostas que influenciaram as decisões tais como:

- Idade das artesãs.
- Falta de tempo para fazer algo novo.
- Participar num novo ambiente, do qual não estão habituadas.
- Querer manter a tradição, não querer fugir do registo.
- Querer manter a rotina que conhecem desde sempre.
- Simplesmente não querem.

A segunda parte da tarde contou com outra convidada, Rita Cortes (RS), designer de produto e gestora de projetos, na empresa de inovação social Blindesign. É uma empresa que usa o design de forma regenerativa para transformação social. Na prática, têm como foco a promoção de projetos de inclusão social, proteção ambiental, sustentabilidade cultural através de consultadoria e de design centrado no humano e ambiente.

Na sua apresentação introduziu a D.O.M.E. – *Ethical Store*, uma plataforma de produtos eticamente sustentáveis, desenvolvida a partir de uma missão de cariz social, ecológico e de preservação cultural.

No fundo, esta plataforma desenvolve-se da mesma forma que Bill Reed (2007) defende o desenvolvimento, de forma regenerativa, tendo em conta os impactos negativos que os objetos de design podem criar nos sistemas envolventes. RS argumentou que a D.O.M.E. trabalha de forma ética e transparente tendo em conta o impacto positivo que os produtos causam sob três aspetos: social, ambiental e cultural.

- **Social:** Emancipação da mulher - Produtos inclusivo - Comércio justo.
- **Ambiental:** Materiais naturais – Vegan - Produção local – Reutilização - Inovação sustentável.
- **Cultural:** Preservação cultural - Feito à mão.



Figura 30 – Cestos Baba tree – Round grey. Fonte: <https://www.dome-store.pt/product/baba-tree-round-grey/>

Como caso prático, explicou que na génese o artesanato nasce da satisfação de necessidades e que paralelamente o artesanato tradicional sofre de uma crise dada a falta de aprendizes. O que leva a pensar sobre a necessidade de satisfazer os utilizadores para a sobrevivência dos ofícios.

Desta forma entende-se que as novas necessidades não são exclusivamente estéticas nem muito menos terão de o ser, ao adaptar novas tecnologias ao tradicional, identificando por vezes que as necessidades do utilizador estarão no contexto ou serviço em que o artesanato é apresentado, mais do que ele poderá vir a ter ou ser.

No final da apresentação foi aberta a novas propostas a perguntas como na primeira parte da tarde. No contexto de investigação e sabendo que no dia seguinte, todos os participantes entrariam em contacto com uma aprendizagem intergeracional por instrução de um mestre artesão, surgiu a pergunta sobre o que tinha achado mais interessante nas interações sociais entre ela e mestres artesãos, e o que poderia contruir para melhores relações intergeracionais? RS respondeu que nas suas interações, existiram fatores como:

- Conversas informais, para facilitar a interação
- O perfil da pessoa
- Resistência ou teimosia por parte do artesão
- A atitude de quem acolhe ajuda bastante
- Persistência por parte do aprendiz

## II. SESSÃO DE TECELAGEM E BORDADOS DE LINHO – WORKSHOP OFÍCIOS TRADICIONAIS

No início da atividade de tecelagem de linho, foi realizada uma visita à sala de exposição dos ofícios tradicionais de Penafiel, onde foi contextualizado o ofício da tecelagem e bordados de linho, a todos os participantes. Na exposição foi possível conhecer o processo de transformação do linho, desde o momento que é plantado até à sua transformação em linha, ao longo de todos estes processos também foram apresentadas todas as ferramentas utilizadas no processo até ao tear.



Figura 31 - Aprendizês a conhecer o ciclo do linho e ferramentas utilizadas. Fonte: <https://www.facebook.com/museudepenafiel/photos/a.2824439684246842/2828187370538740>

Depois de ser apresentado o ciclo do linho, todos os aprendizes dirigiram-se para uma nova sala de trabalho onde foi apresentada a Mestre tecedeira Paula (MP). Nessa sala já estavam 4 teares já montados, pertencentes ao Museu Municipal de Penafiel.

Os teares já estavam programados para tecer determinados tipos de linha, uns para tecer linho e outros para tecer tiras de algodão, pois são os tipos de materiais mais utilizados na tecelagem tradicional penafidelse. A razão de todos os teares, já estarem com programados para um tipo de tecido era porque já tinham a teia urdida, ou seja, já estavam com as linhas montadas prontas para começar a tecer. Devido ao pouco tempo até ao final do WOT, todos os aprendizes só aprenderam a tecer com a teia já urdida no tear, pois o processo de urdir a teia é bastante demorado e muito detalhado para se aprender consoante o tempo disponível até ao final. A mestre tecedeira Paula, falou que no passado havia mulheres que eram chamadas a casa das tecedeiras só mesmo para urdir a teia do tear, para todos poderem entender a complexidade desse processo.



Figura 32 – Aspeto do tear com a teia urdida, antes de se começar a tecer. Fonte: Fotografia do autor (2019).

Os grupos mantiveram-se os mesmos da tecelagem para facilitar a divisão dos teares por grupos, no entanto algumas vezes os aprendizes foram trocando de grupos e de teares para poderem experimentar teares diferentes e o trabalho em materiais diferentes.

Antes de todos começarem a usar o tear, caso fosse necessário usar alguma técnica específica como por exemplo o ‘puxadinho’, foram dadas folhas de papel milimétrico, para se fazer um desenho prévio, de forma a organizar melhor a ideia à medida que se vai tecendo.

O grupo onde o investigador estava inserido o tear estava preparado para se usar tiras de algodão, então ficou decidido confeccionar uma almofada, usando a técnica do ‘puxadinho’ para se criar um padrão.

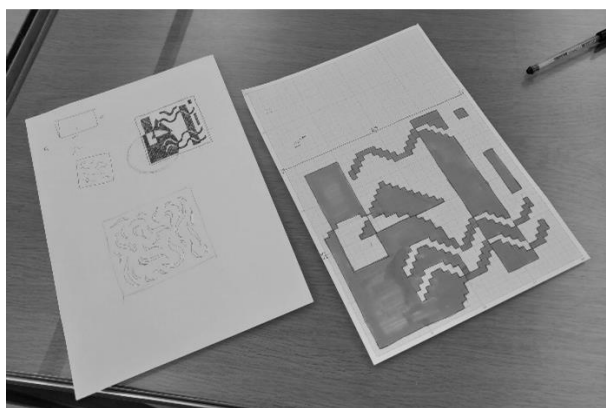


Figura 33 - Padrão escolhido para experimentar no tear. Fonte: Fotografia do autor (2019).

A área do tapete seria de 50x50 centímetros, no padrão desenhado previamente cada quadrado pintado de laranja seria um ponto puxado no tear de forma a criar o relevo necessário para dar a ilusão do padrão, à medida que se foi tecendo cada ‘puxadinho’ realizado, era assinalado a lápis no desenho, de forma a ser possível compreender qual zona do padrão estava a ser tecida.



Figura 34 – Processo de criação de uma almofada com técnica de ‘puxadinho’. Fonte: Fotografia do autor (2019).

Para tecer, começa por se levantar a teia do tear com um dos pedais na base, ao pressionar o pedal a teia é separada, com o espaço que se cria entre as teias transporta-se a linha de um lado ao outro na lançadeira (objeto de madeira que carrega a linha dentro dele para facilitar o transporte da linha entre as teias), após lançar a linha de um lado a outro, batesse os pentes, para pressionar a linha anteriormente colocada, depois de bater pressionasse o outro pedal de forma as teias trocaram e prenderem a linha ao resto do trabalho.



Figura 35 - Espaço criado para se lançar a linha, após se pressionar o pedal. Fonte: Fotografia do autor (2019)

O processo de tecelagem da almofada demorou cerca de dois dias, durante o processo a MP foi sempre acompanhando o processo e dando dicas para a utilização do tear, além disso esteve sempre disponível para reparar algumas falhas nos pentes do tear e linhas que se iam soltando, devido ao seu desgaste ao longo da história. Graças ao seu conhecimento foi possível terminar o trabalho, caso contrário devido à complexidade do tear, os aprendizes iriam perder bastante tempo a repor linhas ou a reparar eventuais falhas do tear.

Após se terminar de tecer a almofada, corta-se o trabalho dos fios do tear, ficando em forma de tapete. Para enchimento da almofada o investigador achou interessante reaproveitar as tiras e linhas em excesso que não eram possíveis de trabalhar de todos os grupos. Após reunir todas as linhas e tiras, a MP ensinou os básicos de costura, para ser possível conseguir costurar a almofada, para a conseguir fechar. No entanto, outros grupos chegaram a aprender a criar algumas técnicas de bordados com a supervisão e ensinamentos da MP.

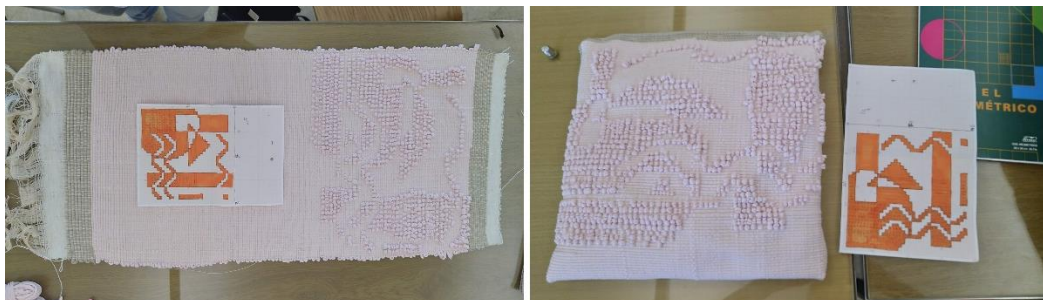


Figura 36 – Almofada após ser cortada do tear; Almofada após estar costurada



Figura 37 – Final da atividade de tecelagem. Fonte:

<https://www.facebook.com/museudepenafiel/photos/a.2824439684246842/2836913412999469>



### **III. GUIÃO DA ENTREVISTA ESTRUTURADA REALIZADA NO *WORKSHOP* OFÍCIOS TRADICIONAIS**

#### **Artesãos:**

1. O que espera desta iniciativa?
2. Como tem ensinado a sua arte?
3. O que interessa aos jovens de hoje?

#### **Organização:**

1. O que espera desta iniciativa?
2. Conte-me como planeou este *workshop*?

#### **Participantes:**

1. O que esperas desta iniciativa?
2. Conta-me o que te motivou a participar neste *workshop*?
3. Quais são as tuas expectativas em relação a este *workshop*?

#### IV. CESTARIA DE MADEIRA RACHADA NA PRÁTICA

Para o processo de construção do cesto de vindima, começou-se por escolher quatro correias compridas do mesmo tamanho, e colocaram-se todas paralelas umas às outras, sendo duas centrais mais largas que as outras. Depois de colocadas pressionaram-se com um dos pés em cima delas para as fixar.

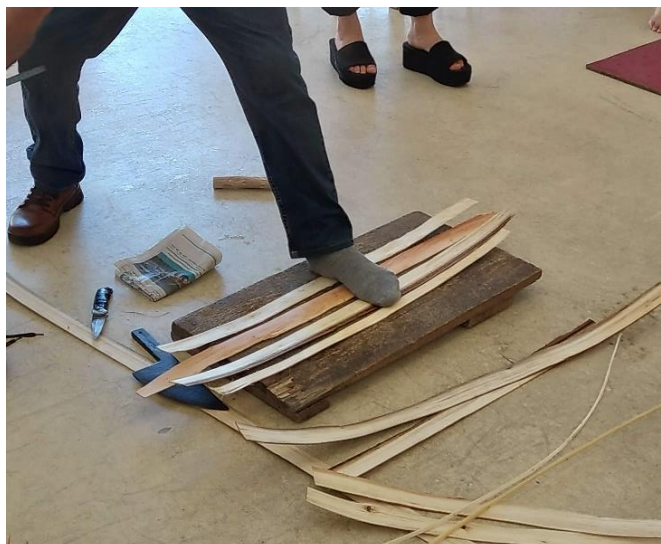


Figura 38 - Primeira fase de construção do cesto. Fonte: Fotografia do autor (2019)

Depois das quatro correias base estarem colocadas, seguiu-se o encaixe das travessas (Soeiro, 2009), sempre cinco ou mais colocadas de forma opostas às quatro correias. No centro é colocada a correia mais larga e comprida entrelaçada nas primeiras quatro, segurando essa correia com o pé a pressionar os entrelaçados juntando mais duas de cada lado com a mesma largura e comprimento, as duas últimas colocadas têm de ser mais pequenas em comprimento e são encaixadas com uma das extremidades perto da última correia da perpendicular (figura 30). Para juntar e ficarem bem pressionadas e consistentes, o MM bateu com as costas da faca entre os espaços das correias.

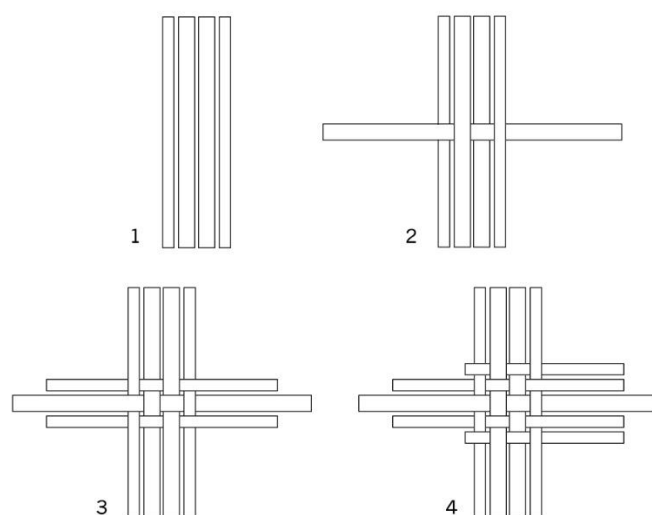


Figura 39 - Ilustração do processo de urdir o cesto de vindima. Fonte: Ilustração do autor (2020).

Após todos os grupos visualizarem este processo para se urdir a base do cesto, uma das pessoas de cada grupo foi fazendo o mesmo processo. Ao início, a maior dificuldade foi manter a travessa principal no meio segura com o pé, enquanto se colocava as 4 travessas seguintes. Após diversas tentativas todos os grupos acabaram por conseguir, no entanto, o MM passava sempre em cada grupo, para verificar se estavam bem colocadas e corrigir eventuais erros.

Terminada a urdidura da base do cesto, todos os grupos avançaram para a próxima fase que era começar a tecer o cesto, a primeira verga de vime era apertada na base.

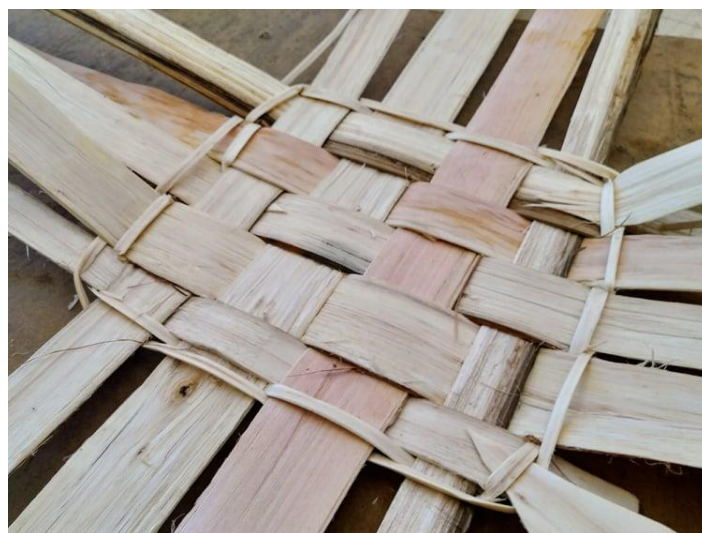


Figura 40 - Primeira verga do cesto. Fonte: Fotografia do autor (2019).

Depois do terminar a primeira verga finalizou-se a parte da manhã, antes do intervalo todos os cestos foram colocados de molho durante alguns segundos, de forma que a madeira não quebrasse devido a secar e em contacto com o calor.



Figura 41 – Colocar os cestos em água para manter a madeira húmida. Fonte: Fotografia do autor (2019).

Depois dos intervalos os cestos eram colocados em água novamente, para humedecer, e todos os grupos começaram a tecer os cestos novamente. Para tecer as varas de vime são sempre passadas por água antes de serem utilizadas, depois de molhadas as varas são colocadas pela frente e por detrás de cada correia, vara após vara. No momento de tecer é extremamente importante dobrar as correias principais para conseguir dar altura ao cesto, da mesma forma que se dobram também é preciso molhar as dobras ao longo do trabalho.

À medida que o cesto vai ganhando forma, os cantos onde não têm correias, têm de ser preenchidos com novos remates de madeira, para que não fiquem espaços vazios ao longo da tecelagem. Esses remates, normalmente são desperdícios de correias reaproveitados, que não chegam a ter largura ou comprimento suficiente para a função. Durante este processo, todos os aprendizes tiveram de aguardar pelo MM, para ajudar no corte dos remates, utilizando a navalha de cesteiro, assim como no encaixe desses remates nos locais certos do cesto.

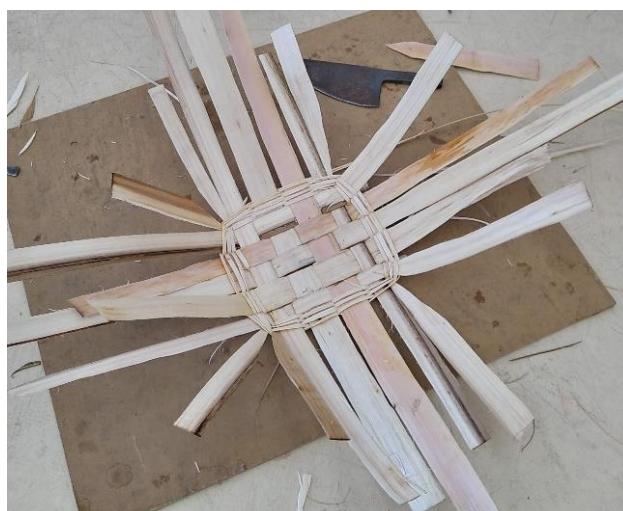


Figura 42 – Cesto com remates de madeira colocados para facilitar a tecelagem. Fonte: Fotografia do autor (2019).

O processo de tecer vara após vara, foi o processo mais longo durante as sessões levando uma tarde e uma manhã, até todos os grupos finalizarem. Nesse momento, após todos os cestos obterem uma altura desejada o MM acrescentou uma vara mais grossa em torno do cesto, tecendo-a da mesma forma que todas as outras, esta vara serve para fechar a tecelagem do cesto.

Concluída a tecelagem, toda a parte superior do cesto até a margem da vara mais grossa é colocado em água novamente. Depois de humedecer a madeira, todas as pontas das correias, são afiadas com a navalha de cesteiro, de forma a dobrá-las para dentro da malha exterior tecida anteriormente. Este procedimento foi raramente bem concluído dada a dificuldade e perícia em manusear a navalha de cesteiro, as correias de madeira normalmente partem ao vergar, porém o afiar as pontas é um procedimento extremamente difícil e exige muita prática por parte do cesteiro. Nesta fase o MM realizou a maioria dos cortes em grande parte dos grupos para se passar à fase seguinte. Após todas as correias estarem rematadas, os cantos dos cestos foram aparados, e parafraseando MM *“mesmo sendo feitos por aprendizes têm de ficar com um aspeto bonito e sem pontas soltas”*.



Figura 43 – Aspeto do cesto com todas as varas tecidas; Pontas dobradas na malha de vime. Fonte: Fotografias do autor (2019)

Este processo é repetido, deixando exclusivamente a correia principal utilizada no meio da cesta na urdidura da base, esta correia é definida pelo seu longo comprimento para ser utilizada na construção da alça do cesto. Neste processo as duas pontas dessa correia são afiadas e depois encaixadas no lado oposto. Após a alça estar feita, é tecido mais vime em torno de 3 varas principais colocadas no início da alça.





Figura 44 – Encaixe da correia principal para formar a alça; Tecelagem de vime na alça do cesto. Fonte: Fotografias do autor (2019).

O processo de confecção de cestos, pode ser compreendido não tanto pela força exercida por quem faz, mas sim a habilidade e destreza na transformação da matéria-prima. Além disso é um processo muito cansativo na parte de tecer a parede do cesto, uma vez que são passadas horas de costas vergadas em torno de um cesto.

O processo de confecção deste objeto é parecido com o cesto de vindimas, a diferença é na forma de como são posicionadas as correias e na largura das ripas de madeira.

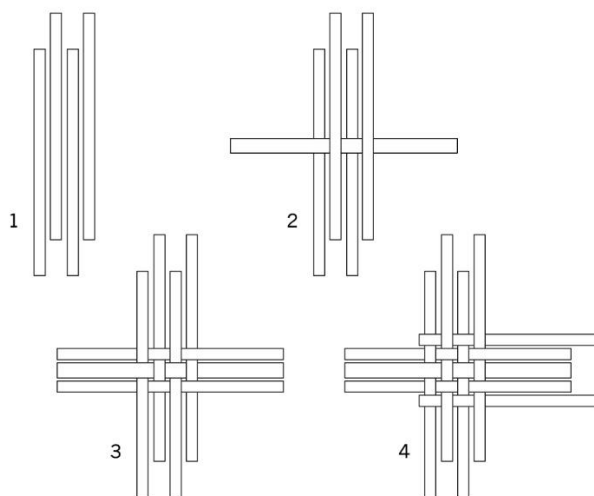


Figura 45 - Ilustração do processo de urdir o açafate redondo. Fonte: Ilustração do autor (2020).

Após urdir a base do cesto e terminar a primeira verga em torno do cesto, no açafate redondo são logo colocados remates nos cantos para começar logo a criar a parede do cesto, o processo de tecer vara após vara é igual, assim como a finalização do procedimento de tecer colocando uma vara mais grossa no final.

O açafate redondo como tem asas ou pegas em vez de alça, tem o procedimento final diferente para as montar. Essas pegas são criadas a partir do afastamento deixado nas primeiras 4

correias colocadas. Após o cesto estar levantado as pontas dessas correias são afiadas e encaixadas na outra pega do mesmo lado do cesto.



Figura 46 – MM a exemplificar como tecer corretamente o açafate; Açafate antes de ter as pontas aparadas. Fonte: Fotografias do autor (2019).

## V. CESTARIA DE VARA FINA NA PRÁTICA

Na confecção de um açafate, primeiro constrói-se uma cruz com um conjunto 6 varas, neste caso foram utilizadas 6 varas em cada conjunto, pois iria ser um realizado um açafate largo (este conjunto pode também ter 4 varas dependendo do tamanho que se pretende). As varas de cada conjunto de 6, teriam 3 colocadas com as pontas em direções opostas e um pouco mais afastadas, pois já serviriam para a lateral do cesto. Enquanto são pressionadas as varas da primeira cruz de forma a que mantenham a sua estrutura é colocada uma outra cruz nos ângulos de 45°. Após as duas cruzes estarem prontas é colocado uma fiteira, para fixar as duas cruzes e facilitar o próximo passo de tecer a base.

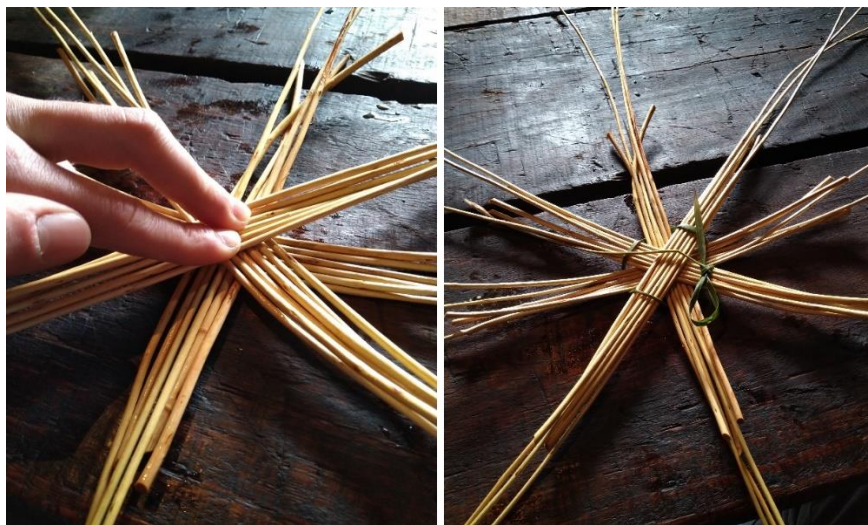


Figura 47 - Primeiro passo para a construção da base do açafate. Fonte: Fotografias do autor (2020).

O passo seguinte é a tecedura da base, que começa por se pegar em 3 varas mais finas do que as utilizadas nas cruzes, depois são colocadas as 3 em paralelo e são tecidas, entrelaçando-se pelas duas cruzes. Após darem uma volta completa a fiteira é retirada, pois a primeira volta fica como fixador da estrutura base.



Figura 48 - Primeira volta em torno da estrutura base. Fonte: Fotografia do autor (2020).



Com a primeira volta fixada, a base do cesto fica com 8 braços, com 6 varas em cada um. Cada um dos é separado a meio, de forma a serem criados 16 novos braços. Ou seja, separar 1 braço de 6 varas, em 2 de 3 varas cada, este processo é feito em todos os braços, de forma a que se fique com 16 braços de 3 varas cada. Após estar tudo dividido, são tecidas 3 varas uma de cada vez, no mesmo sentido das primeiras 3 usadas na primeira volta, cada uma dessas varas é tecida num braço seguinte ao outro de forma a que no final de tecer seja possível 3 varas ao mesmo tempo. A tecedura do açafate, torna-se mais complexa a partir deste passo, pois ao contrário da cestaria de madeira rachada que apenas é utilizada uma vara, para se ir tecendo em torno das correias da base. Na cestaria de vara fina são utilizadas 3 ao mesmo tempo, encaixando-se novas varas á medida que se vai terminando o comprimento da anterior.

No final, da tecedura da base e se obter o diâmetro desejado para a base do açafate, é colocado novamente uma fiteira com o objetivo de fixar as varas umas às outras. Após colocar a fiteira são cortadas as pontas de algumas varas, de forma a ficar 8 braços com 1 vara e outros 8 com 2 varas, alternando sempre entre 2 e 1 (fig. 51).



Figura 49 - Aspeto final da base do açafate. Fonte: Fotografia do autor (2020).

Depois de fixar a base começa-se por colocar novas varas no tecido, de cada um dos 16 braços, de forma a se obter um total de 9 varas em cada um deles. Depois de todo esse processo ficar finalizado, são novamente agrupados em 16 grupos de 9 varas e vai se levantando um grupo de cada vez, formando uma dobra no local onde o diâmetro da base termina. Nesta fase, todas as varas deverão estar devidamente húmidas, de forma que seja possível dobrar sem quebrar. Com os grupos levantados o primeiro grupo é tecido entrelaçando-se nos grupos seguintes de forma a criar uma forma curva, inicialmente de forma ascendente e depois descendente, mal se termine de tecer o primeiro grupo, é tecido o segundo e por diante de forma a fortalecer o grupo anterior.



Figura 50 - Adicionar novas varas antes de tecer; Tecer a lateral do açafate. Fonte: Fotografias do autor (2020).

Depois de se terminar de tecer a lateral do açafate, o investigador deslocou-se com a MI à sua horta, para colher algumas varas de salgueiro que já tinha lá plantado, pois era fevereiro e as varas estavam na fase ideal para serem colhidas. Após chegar ao local onde tinha salgueiro plantado, a MI explicou quais as varas ideais para colher, demonstrou como se cortava as varas utilizando a tesoura de podar. Depois de se recolher uma quantidade razoável de varas, voltaram ambos para a sua cozinha, local onde a MI iria ensinar o investigador a descascar as varas.



Figura 51 – Varas de salgueiro por descascar; Investigador com descascador. Fonte: Fotografias do autor (2020).

Para finalizar a base do açafate, é utilizado o excesso de varas que continuam ao longo da base. Esse excesso é criado para criar um rebordo com cerca de dois centímetros de altura entre a aresta do rebordo e a superfície da base. Novamente, para se produzir essa forma, são reagrupadas as pontas e novamente tecidas na mesma direção, para tecer é usada a mesma



técnica que se fazem trança, exceto o último grupo de pontas, que volta a ser tecido na primeira trança de forma a ficar um círculo perfeito.



Figura 52 - Seleção de pontas para tecer o rebordo; Tecer o rebordo da base. Fonte: Fotografias do autor (2020).

Após o açafate ficar pronto, a MI tem duas opções ou deixá-lo como está, ou então pintar. A MI diz sempre que gosta de pintar porque ficam com um aspeto mais bonito e tradicional, o padrão que a MI utiliza nos açafates, é igual ao que a sua avó fazia no tempo em que produzia. Normalmente é sempre utilizado as flores no padrão, variando apenas as cores utilizadas nas pétalas. A tinta utilizada é tinta de esmalte, inicialmente a MI pintava usando guache, no entanto devido à pouca durabilidade da tinta deixou de utilizar. Neste processo de pintura do açafate, o investigador pôde colaborar, mais do que nas outras partes da confecção pois era uma fase que se sentia mais confortável para trabalhar.



Figura 53 - Pintura do açafate. Fonte: Fotografia do autor (2020).

## **VI. GUIÃO E ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA AO MESTRE MANUEL MOREIRA**

### **GUIÃO DA ENTREVISTA:**

1. Se você deixar de fazer o que faz, o que Penafiel perde?
2. O que fez você fazer o que faz?
3. Se estivesse disposto a mudar algo na arte que faz, o que mudaria?
4. Qual é a sua especialidade na cestaria?
5. O que acha que os jovens querem atualmente?
6. O que acha que ajudaria os jovens a quererem aprender cestaria?
7. O que acham os jovens do artesanato atualmente?

### **ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA:**

#### **1. Se você deixar de fazer o que faz, o que Penafiel perde?**

MM - “Ó pá, perde uma arte, sei lá, a arte da cestaria vai-se á vida! Porque se não houver cesteiros para a fazer, desaparece uma arte que realmente já vem de há muitos anos, no meu caso, já sou da quarta geração, já são bastantes anos, não é? Eu com 68 anos e já ser da quarta geração, já foram diversos á vida (cesteiros).”

#### **Penafiel então perdia a arte da cestaria?**

MM - “Está em vias de perder, se não há cesteiros... Se aqui no concelho for só eu, acho que realmente está a acabar esta arte, ou então acabar quem a faça.”

#### **2. O que fez você fazer o que faz?**

MM - “O que me fez fazer isto? É assim, quando era pequeno o meu pai fazia isto, dava-me a ensinar a arte e eu fui obrigado a aprender, mas agora faço mais porque gosto, senão não fazia. Se eu hoje trabalho nos cestos é porque gosto, na maré (na altura) se calhar até não gostava, mas aprendi.”

#### **Na altura não gostava?**

MM - “Era como todas as crianças com 11 anos, na altura aprendi com 11 anos acho que era melhor andar na escola a brincar do que a trabalhar de cesteiro, não é?”

#### **Mas agora faz por gosto?**

MM - “Está claro, agora é um gosto que tenho de dizer que comecei a inovar, porque até aí não fazia, fazia duas/três qualidades, de material (cestas) e hoje faço dez/quinze ou vinte, não é? Ou faço mais pequeno ou maior, ou de um feitio ou de outro... Coisas que não aprendi, foi a fazer canastras e agora faço-as, portanto, quer à padeira, quer à peixeira, cestinhas para a fruta e para o pão. Antes era mais os cestos grandes da erva e cestas de vindima praticamente.”

**Agora já as faz todas, e se lhe pedirem ou mostrarem umas novas, você também faz?**

MM - “Sim, é como diz o outro, se for dentro do meu estilo, de madeira rachada faço, se for a fazer coisas a inventar, invento. Pediram-me para fazer umas floreiras, que agora de momento não tenho, para aí com 60 (centímetros) de alto e com pés redondos, com um diâmetro de 10/12 (centímetros) e com 60 (centímetros) de alto. Fiz e depois voltei a fazer mais, fiz e vendi outras duas, tinha feito duas e vendi-as, o meu filho tirou fotografias e pronto.”

**Mas no final conseguiu fazê-las.**

MM - “Ai fiz! Primeiro que entrasse na cabeça demorou uns tempos, mas a gente vai aprendendo com os erros, mas a primeira que fiz (floreira), ficou presa no molde, eu tinha um molde para a fazer, e eu depois disse assim: *“ó diabo, e agora para a tirar?”*. Ela não saiu tive de desfazer metade e meti-lhe umas correias de madeira por dentro e depois tirei as correias fora, para ela sair inteira, senão não saía, ficava o molde lá dentro.”

**3. Se estivesse disposto a mudar algo na arte que faz, o que mudaria?**

MM - “Ora bem, não tinha muito com que mudar na arte, como diz o outro, o mais que podia fazer, era se tivesse um maquinismo elétrico, que era mais fácil para preparar a vara, era mais fácil e então se calhar as peças (cestas) ficavam mais bonitas, porque ficavam todas da mesma espessura, enquanto que trabalhado á mão é uma coisa, mas maquinaria também é outra, já não é bem artesanal nesse aspeto, mas era a única coisa que mudava.”

**4. Qual é a sua especialidade na cestaria?**

MM - “Ó pá a gente aqui, não tem especialidade nenhuma, cada peça que a gente faz, tenta fazer o melhor, pode às vezes não ser quanto a gente queria, mas não é por dizer que vou fazer isto, que sou especialista. De tudo um pouco se faz, mas aplico a mesma vontade, tanto vale ser numa peça, como vale ser noutra, tento sempre fazer o melhor que sei. Se puder inovar mais um bocadinho, inovo, se não puder olha, tem de ficar conforme está.”

**5. O que acha que os jovens querem atualmente?**

MM - “Olha, trabalhar de cesteiro se calhar não, só se fores tu que queiras trabalhar um pouco, porque até agora não apareceu nenhum que quisesse trabalhar, nem os meus netos, nem os meus filhos, como diz o outro, acho que é mais fácil o telemóvel de entretenimento, do que os cestos.”

### **Acha que só querem telemóvel então?**

MM - “Ó pá eu falo pela minha experiência, eu digo assim aos meus netos: *“podias vir para aqui aprender”* e eles: *“está bem, está bem, não vou trabalhar para cesteiro, não quero”*. Querem é estar no telemóvel, uma/duas/três/quatro horas, é o mal, mas pronto.”

### **6. O que acha que ajudaria os jovens a quererem aprender cestaria?**

MM - “É a mentalidade, é preciso dar-lhes a volta á cabeça para aprender a fazer uma arte, porque por exemplo, se a arte tivesse quem os treinasse, portanto o estado desse um desenvolvimento, para as pessoas depois terem o sustento deles (monetário), porque depois é assim, vais trabalhar ou vais ensinar e depois tens um rendimento próprio? Tudo bem, mas é uma coisa incerta, porque trabalhar por conta própria, é como diz o outro, *“todos os dias se come e ao fim do mês é preciso ver se vem algum (dinheiro)”*. É preciso criar uma mentalidade de novo, ou o estado ajudar a criar um ambiente em que as pessoas tenham um meio de se sustentar, de criar e de continuar. Eu agora já vendo mais um bocado do que vendia de início, não é? Mas eu tenho o meu refúgio, tenho a reforma, o resto é um extra, vem um bocadinho mais (dinheiro) e acabou-se.”

### **7. O que acham os jovens do artesanato atualmente?**

MM - “Há quem ache bonito, há quem goste e também á quem desdenhe, dizem assim: *“ó pá para quê que eu quero isso?”*, porque geralmente são as pessoas já mais entradas na idade que querem, na parte dos jovens são muito poucos os que alinham ‘coisada’ de fazer cestos, mas as pessoas já mais entradas na idade, são as que dão mais valor, não quero dizer que são os velhos, é assim uma meia idade (40/50/60 anos), porque começam a dizer: “ó pá isto vai acabar.”

### **A minha geração só viveu a era do plástico, acha que só quem viveu é que compreende?**

MM - “É assim as pessoas estão com aquela coisa na cabeça (usar plástico), se o plástico acabar, ou estiver para acabar, as pessoas começam a dar valor ao artesanato e até será capaz de aparecer mais alguém que queira aprender.”

### **O estado deveria oferecer fundos e oportunidades para os jovens ganharem interesse e se puderem sustentar?**

MM - “Exatamente, porque se desse para os jovens aprender acho que era bom, porque o saber não ocupa lugar, e futuramente já podiam trabalhar, não é? Porque depois podiam dizer assim: *“Eu sei, vou me apegar novamente (cestaria)”*, mas se calhar já vai ser tarde, porque se não aprenderem enquanto são jovens, depois em velhos é um bocado difícil. A gente se aprender a vergar as costas para fazer cestos de início (em jovem), é mais fácil, porque em velho já não o

vai querer fazer. Eu pelo menos tive sempre a vontade, como gostei fui fazendo, agora os outros não posso fazer a cabeça deles. Eu bem digo aos meus filhos para aprenderem, mas eles dizem: *“agora vamos juntar dinheiro”*, andam sempre a ‘correr’.”

### **Aprende quem quer, não é?**

MM - “Pois, se eles quisessem aprender, eu ensinava. Sei que não lhes posso pagar, mas vai de encontro ao que estávamos a falar, se houvesse alguém a patrocinar, ou o estado oferecesse uma verba, as pessoas estavam a aprender, eu ensinava-os e tinham sempre uma ajuda no final, não quer dizer que lhes tenham de pagar um ordenado, por eles estarem a trabalhar por conta de outrem, mas pelo menos estavam a aprender. Porque, se as pessoas andassem durante dois ou três meses a aprender, eram capazes de acabar e já saberem alguma coisa, não sabiam tudo, mas já tinham uma visão do que é. *“Quem não puxa pela cabeça, puxa pelo sono”*, uma pessoa pode não saber fazer tudo, mas depois de ver uma peça e aprender, é mais fácil começar a fazer.”

### **Acha que iniciativas como o workshop no museu de Penafiel podem ajudar?**

MM - “Ora bem, foi bom e dá um impulso para começar, mas só? É pouco, porque é assim, como também estiveste lá tu, eu disse logo que aquilo era pouco, não chegava para nada, porque é preciso começar do início e aprender a rachar madeira, cortá-la, rachá-la, saber que tem de se cortar nos meses de fevereiro e de março para poder guardar o ano inteiro, porque assim sabes que tens madeira seca o ano inteiro. Tens de saber preparar a madeira para ela não se estragar, para a poderes trabalhar, não é? Porque por exemplo, eu tenho madeira seca guardada, mas já cortei madeira agora e vou rachá-la quando o tempo ajudar, assim já posso guardar para todo o ano ou para o tempo que der.”

### **Acha que deu para dar uma ideia, mas não deu para compreender a arte na totalidade?**

MM - “Está claro, eu não sei se mais alguém se apegou, ou se quis apegar á arte, até agora só a Ana é que se quis apegar á arte, foi a única que mostrou vontade de comprar ferramentas, um banco e veio cá duas ou três vezes ver-me, como tu também quiseste vir aprender e ver-me trabalhar. Mas é como diz a cantiga, ninguém nasce ensinado, mas é preciso passar um bocado de tempo para aprender, não se aprende tudo em oito dias, pode ser muito inteligente e tudo mais, mas tu para fazeres a quarta classe, andaste lá quatro anos, não é?

Foi o meu caso, para se aprender a fazer um cesto não é chegar aqui em dois dias e dizer: *“eu amanhã já faço um cesto”*. Lá (museu) tinham tudo feito, foi só começar, seguir e andar, mas se chegassem aqui a minha casa: eu rachava um pau e a pessoa via como se rachava e tinha de rachar também, depois eu cavacava aí, tínhamos dois bancos, eu preparava e a outra pessoa preparava também, depois começávamos a fazer a peça cada um com a madeira que preparou, porque assim se vias que estava mal, pensavas: *“tenho que presumar a fazer melhor”*, porque depois imaginemos ias fazer a peça ias perceber se estava mole demais, ou dura demais. (...), porque se a madeira estiver grossa demais, não se consegue vergar para moldar, se estiver fina

demais também não dá porque tem de estar toda igual, deve ficar sempre tudo da mesma grossura. Seja ele quem for, quem quiser aprender tem de trabalhar, não é dizer que só vai ver, porque ver só não chega, não chega! Como diz o outro, *“tem de vir mesmo à fonte”*, porque é assim que se faz e assim que se vai ter de fazer, senão, não consegue, mas, na minha maneira de ver, não é?”

## **VII. GUIÃO E ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA MESTRE MARIA ISABEL**

### **GUIÃO DA ENTREVISTA:**

1. Se você deixar de fazer o que faz, o que Penafiel perde?
2. O que fez você fazer o que faz?
3. Se estivesse disposto a mudar algo na arte que faz, o que mudaria?
4. Qual é a sua especialidade na cestaria?
5. O que acha que os jovens querem atualmente?
6. O que acha que ajudaria os jovens a quererem aprender cestaria?
7. O que acham os jovens do artesanato atualmente?

### **ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA:**

#### **1. Se você deixar de fazer o que faz, o que Penafiel perde?**

MI - “Perde um artesão, se não aprender outro... Não há quem aprenda, não há mais ninguém que me roube a arte, como numa altura me disseram os da ASAE:

- *“Está zangada? Não se zangue, que nós corremos o país inteiro e não encontramos esta arte.”*

E eu respondi:

- *“Então para quê que vão implicar comigo?”*

Não acha que lhes respondi bem? Se não encontram ninguém no país inteiro a fazer o meu trabalho e depois vêm implicar comigo, disse-lhes que me zangava e que deitava tudo ao lume e que não fazia mais. Disse-lhes logo de caras, porque isto torna-se chato, uma pessoa está sossegadinha a trabalhar e eles chegam lá e dizem:

- *“Somos da ASAE, olhe, aqueles cestos não têm o preço, como é que vende aquilo? Ou dá?”*



Olhe que disparate, ninguém trabalha para dar, quando uma pessoa quer dar uma coisa, faz e depois diz: *“vou dar”*. Já tenho dado.

Disseram eles: *“Corremos o país inteiro e não encontramos esta arte e a senhora está toda zangada”*, e eu disse: “Estou zangada porque estes anos todos, nunca ninguém veio implicar comigo, nunca foi preciso estar nada escrito”. Senão estávamos lixados, por isso é que o país está pobre, porque muita gente não quer trabalhar.”

## **2. O que fez você fazer o que faz?**

MI - “O que me fez fazer isto, foi a feira da Agrival, optei por aprender para ir para lá, foi mesmo para ir para lá, veio o Sr. Prof. Mendes que andava na escola lá em cima no Sameiro e o Sr. Manuel Fernando da câmara municipal, vieram a minha casa e foram ter comigo ao campo de milho, andava a mondar o milho, isto em julho. Tinha antes ido à minha avó e a minha avó disse que eu sabia, e eu disse:

- “Eu não sei, eu não posso ir fazer uma coisa que não sei.”

- “Mas a sua avó disse que você sabia e nós não saímos daqui enquanto você não dizer que sim.”

- “Eu não vou dizer que sim, porque eu tenho este menino pequenino (seu filho que só tinha 3 meses na altura) e tenho um marido que manda em mim.”

Embora não mande em mim porque eu ia para onde eu queria, mas ele tinha que saber, não era eu sair de manhã, às nove da manhã e chegar a casa à meia noite, e ele dizia-me: “por onde andaste até agora?”, não era bem assim como eles diziam. Foram lá me chatear, chatear, chatear e eu disse:

- “olhe vou falar com o meu marido, mas eu não sei! Se fosse cobertores e mantas eu ia porque sabia o que ia fazer, agora nos cestos é difícil”

Depois foi quando fui aprender para a minha tia, três dias, só lá fui três dias, eu os fundos (dos açafates) já sabia fazer, não sabia era fazer a lateral do cesto. Depois fiz um cestinho conforme eu entendi e fui levar à minha avozinha, que estava já acamada, ceguinha e não via, ela passou as mãos de assim de lado (no açafate), por fora e por dentro, por baixo e pelo outro lado e disse-me assim:

- *“Usa que és mestra, que a tia não quer que tu aprendas.”*

## **Você a partir daí não tornou a ir lá (casa da tia)?**

MI - “A minha avó não podia dizer faz assim, faz assado porque não via, a tia dizia:

- *“Tu não aprendes, tu não aprendes, vai me fazer um fundo”*

Para quê que ia fazer fundos se eu já sabia fazer, eu já fazia aquilo rápido, a gente quando sabe faz aquilo rápido, se chegar á conclusão de aprender faz-se o fundo em três tempos, o mal é levantar (fazer a lateral), aquilo também é rápido, depois de se estar habituado, mas quando não se sabe e a pessoa não quer que a gente aprenda, é difícil.”

### **Mas depois de ter a motivação da sua avó foi mais fácil de aprender?**

MI - “A minha avó só me respondeu:

- *“Usa que és mestra, que a tia não quer que tu aprendas.”*

Ai não quer que eu aprenda? Então também não torno a ir lá (casa da tia).

### **Então a partir daí começou sempre a fazer?**

MI - “A partir daí comecei sempre a fazer, fui logo para a feira e ela mostrava os cestos dela e eu mostrava os meus e ela dizia:

Tia - *“Olha que porcaria, olha que porcaria.”* (falar dos cestos da MI)

E as minhas colegas, poucas que ainda lá andam, diziam:

- *“A sua tia não que você aprenda, mas você use, que você vai lá.”*

Foi no ano que o ex-presidente Mário Soares foi abrir a feira da Agrival, quando o Mário Soares passou, elogiou muito o trabalho de todos e disse uma senhora que lá estava á beira:

- *“Não é aquela senhora (Tia), a que veio para fazer feira é esta (MI), mas ela não quer que ela aprenda.”*

Mário Soares - *“Ai não quer que a senhora aprenda? Deve de aprender, porque isto não há pelo nosso país.”*

Os presidentes correm o nosso país inteiro, neste tipo de feiras e falou-me que havia uns subsídios que se pagam para estas pessoas (artesãos), que querem aprender e conseguem aprender estas coisas, que se pagam para as pessoas que aprendem e terem um sustento para a vida do dia a dia, e eu disse-lhe que não sabia porque na altura a Agrival também pagava-me, pagava ao meu filho mais velho para olhar pelo mais pequeno (filho de três meses na altura).”

### **E a sua tia ouviu ele a dizer isso?**

MI – “Ouviu, ouviu ele a dizer e ainda lhe respondeu assim:

Tia - *“Eu é que sou a mestra, não é ela!”*

Respondeu assim cheia de ciúmes e eu disse-lhe logo:

- *“Fica tu com a bolsa, que eu fico com o saco.”*

### **3. Se estivesse disposta a mudar algo na arte que faz, o que mudaria?**

MI - “Eu já sei tantas artes, que não sei para quê que mudava, só há uma coisa que eu não sei fazer que é, fazer malha nas máquinas de malhas, essa foi a única que eu não aprendi, tenho máquina de costura e fazia roupa para os meus filhos e para mim para me vestir, tenho o tear como já lhe mostrei, que o vou pôr a trabalhar, em principio meto-o já a trabalhar amanhã. Agora já não aprendo mais artes nenhuma, com a idade que eu já tenho (72 anos), para quê que eu vou aprender?”

**Não mudava então nada? E se lhe pedirem alguma coisa diferente, que o cliente possa gostar?**

MI - “Eu faço uma peça nova, isto é uma peça nova (candeeiro de vara fina que estava a criar para o museu de Penafiel). A Gabriela tem lá outra peça nova, uma bola que também é uma peça diferente do meu trabalho, mas imagine que me pedia para eu fazer uma condessa, também faço, embora demore dias. Quer dizer vou fazendo porque também tenho outros trabalhos, também faço a poda das videiras, corto a erva para deitar às galinhas porque agora não tenho ovelhas nem vacas, corto tudo com a máquina, antigamente cortava com a fouchinha, agora é tudo á base de máquinas, a gente cortava campos e campos de erva tudo á fouchinha, cortava-se e vivia-se.”

**A condessa também é de vara fina?**

MI - “É, é muito difícil, eu devo ter para aí uma fotografia, são umas com tampa de fechar, o fundo é feito de forma diferente, antigamente faziam-se muitas, eram muito procuradas”

**4. Qual é a sua especialidade na cestaria?**

MI - “As cestas pequenas e os açafates pequenos.”

**5. O que acha que os jovens querem atualmente?**

MI - “Os jovens querem telemóvel e tablets e essas coisas assim, trabalhar é difícil aparecem poucos a pedirem para lhes ensinarem a trabalhar, poucos mesmo, eu até me admirei da Gabriela ter lá (workshop museu) tantos a aprender. Eu vejo pelos meus aqui, eu vejo pelos meus aqui... Aquele mocinho (neto) que entrou aqui ontem, não teve aulas de tarde e estava ao pé do pai a trabalhar, eu costumo chamar: *“Francisco vem cá!”* e lá está ele com o telemóvel, volto a chamar e ele continua no telemóvel. Às vezes é meia noite e eu digo que quero dormir e ele continua no telemóvel a falar para os colegas.

Isto é a perdição, da atualidade foram os telemóveis, estragou muito a vontade das pessoas, é a novidade e as pessoas não querem trabalhar, vão para a escola porque são obrigados e depois o resto do dia é estar no telemóvel. Esta minha neta se mando fazer alguma coisa faz, mas depois continua aí no telemóvel também, de vez em quando corre aqui por este terreno nós até dizemos que vai ser atleta.”

## **6. O que acha que ajudaria os jovens a quererem aprender cestaria?**

MI - “Não sei bem, acho que se lhes prometessem dinheiro ou essas coisas assim, ou um emprego que lhes dessem futuro, porque os jovens querem é um futuro, não é? Querem ter um futuro de hoje para amanhã, os pais não duram sempre, é uma coisa que alguns dizem assim: *“ai enquanto tiver os meu pais...”*, enquanto *“tiver”* dizem bem, porque quando eles acabam, às vezes acabam mais depressa do que o que se pensa, foi o que me aconteceu a mim.”

### **E depois não estão preparados o suficiente.**

MI - “Ninguém está preparado para ter de enfrentar a vida de amanhã, mas têm que se preparar, porque se um ou uma jovem fica sem o auxílio da mãe ou do pai e se não têm um emprego não é fácil.”

### **Então acha que era se prometessem dinheiro ou um futuro?**

MI - “Eu acho que sim, acho que um jovem que tenha vinte anos ou vinte e tal anos, já tem de começar a pensar num futuro e nunca sabe como é que ele vai ser, se melhor ou se pior, porque isto nunca se sabe. Se ao menos tiver uma garantia.”

### **Acha que então são poucos os jovens que vão ter consigo para aprender?**

MI - “É pouca a gente como o Joel, é mesmo. Eu estou disposta a ensinar toda gente, não tenho é muito material o problema é as varas, eu ensinar, ensino. Mas o problema é as varas, eu este ano ainda tenho bastantes, mas o ano passado não trouxe nenhuma do Sr. Manuel (MM) e fiquei com poucas.”

### **Acha que o workshop do museu foi o suficiente para os jovens aprenderem?**

MI - “Alguns, mas poucos, os rapazes pelo menos foram poucos, as raparigas ainda foram, mas não tinham aquela paixão para dizerem assim: *“eu quero fazer!”*.”

Eu encontrei lá uma que me disse: *“eu quero fazer e quero levar um cesto para a minha mãe ver!”* e fez, essa fez claro com a minha ajuda e com a minha experiência, chegava lá caso estivesse mal escangalhava e tornava a fazer, porque eram muitos, parece-me que eram treze, com a Gabriela catorze.”

### **Acha que foi suficiente, o tempo?**

MI - “Foi pouco, foi pouquinho, aquilo precisava de dar mais tempo ou um espaço aí de quinze dias e tornarem a ir lá, tornarem a fazer para as pessoas meterem aquilo na mente que isto é assim.”

### **Qual acha a melhor forma para aprenderem a fazer os cestos?**

MI - “É como eu digo, lá aquilo foi muito pouco tempo, muito pouco tempo, também o disse à Gabriela e D.<sup>a</sup> Maria José:

- *"Isto foi muito pouco tempo."*

Porque aquilo supostamente eram três dias, mas eu disse: *"no primeiro dia, segunda feira não posso ir todo o dia porque tinha uma consulta com esta menina (neta) no hospital S. João"*. Agora elas estão a optar por outro trabalho, (riu-se) agora este é que eles não vão aprender mesmo, querem começar a fazer um de cobertores, a Gabriela vai mandar vir as cardas, descobriu na internet, porque aqui não as há, descobriu na internet as cardas para cardar a lã. Eu disse: *"olhe eu tenho tudo só as cardas é que estão rotas"*, eu fiquei de arranjar uma de uma senhora, mas ela nunca me trouxe."

**Qual achava que era a melhor forma para os jovens aprenderem então? Caso os responsáveis do museu fossem ter consigo e lhe perguntasse como poderia melhorar para uma próxima?**

MI - "Era mais tempo, mais tempo, os jovens tiveram umas luzes, neste que houve e ficaram com a ideia, depois a melhor forma era passado uns dias voltarem e repetirem outra vez, caso as pessoas tivessem oportunidade."

**O senhor Manuel deu algumas respostas parecidas com as suas, sobre o que é que os jovens querem nos dias de hoje.**

MI - "É o que se vê, é o telemóvel, telemóvel, telemóvel... E trabalhar não querem, a minha neta ainda vai descascando umas varitas, ainda ontem à noite trouxe bastantes e até se agarraram ali a preparar, descasca, mas depois lembra-se vai dar duas corridas e torna a vir."

**Acha que na sua família vê a arte a continuar?**

MI - "Não vejo, não vejo ficar arte nenhuma."

**Mas acha que é porquê? A razão de não quererem aprender?**

MI - "Não querem, a mãe desta miúda (Nora), ela começou há para aí quatro anos que ela fez, fez os primeiros dois (cestos), muito bem feitinhos, vendi-os logo na feira da Agrival, quando fez o terceiro, ela passou por aqui e trouxe o cesto, eu olhei para ele e disse-lhe que o fundo estava mal, ela respondeu:

- *"Os outros estavam bem e este não serve?"*

e eu respondi-lhe:

- *"Quando esta mal, tem de se escangalhar"*

Não serviu e escangalhei, ela fez de novo outro e esse ficou mesmo péssimo! Quando mais se usa, ou seja, quando a gente mais trabalha, mais presume para ficar cada vez melhor, nós tentamos fazer sempre melhor, pelo menos eu sou assim. Eu faço uma coisa e imaginemos que estou a chegar ao fim da peça, mas se vir que não está bem, tenho de escangalhar."

**Então acha que perdeu o interesse por ter de voltar a repetir o mesmo trabalho?**

MI - “É, a gente desanima, a gente desanima quando tem de escangalhar uma peça desanima muito, torna-se muito chato, porque deu tanto trabalhinho a fazer e depois ter de a escangalhar...”

## **7. O que acha que os jovens querem atualmente?**

MI - “Uns dizem que é bonito, é muito giro, que é pena não haver mais quem faça, outros dizem que isto não tem graça nenhuma. Uns gostam e outros não gostam, os que dizem que é bonito às vezes perguntam se podem aprender, eu digo para eles se sentarem ao meu lado, mas no final nunca aprendem nada, costumam pegar numa vara na brincadeira e dizem:

- *“Ui isto aleija!”*

MI - *“Ah, pois, aleija!”*

Porque se uma pessoa ficar a trabalhar nisto passado algum tempo tem as mãos calejadas, pegam na brincadeira, mas depois não querem mais pegar, não levam isto a sério.”

## **Mas já houve alguém da minha geração ter consigo e querer mesmo aprender?**

MI - “Não, não, não...”

## **Então deve ser estranho eu ter aparecido do nada para querer aprender consigo?**

MI - “É, é estranho, mas não é mau, é bom que apareça sempre alguém, é bom que apareça que é para a arte não acabar.”

## **Senão é pena, depois de tantos anos a trabalhar esta arte, não haver quem aprenda e no final só existir na memória.**

MI - “Depois a memória vai dizer assim:

- *“Olha a fulana faz cá muita falta, fazia aquele trabalhinho tão bonito...”*

Mas o fica não fez a falta (faz falta, mas não há quem faça).

## **VIII. GUIÃO E ENTREVISTA ESTRUTURADA AOS APRENDIZES**

### **GUIÃO DA ENTREVISTA:**

1. Quais são as tuas expetativas em relação ao artesanato tradicional penafidense para o futuro?
2. Tens intenções de voltar a praticar cestaria?
3. Se estivesses disposto/a a alterar alguma coisa na cestaria o que alteravas?
4. Como descreves a aprendizagem de cestaria com um mestre artesão?
5. Em quê que achas que a população idosa, se interessam nos dias de hoje?
6. O que achas que ajudaria os jovens a querer aprender cestaria?
7. Qual é a tua opinião sobre artesanato tradicional?
8. O que achas que faltou no Workshop Tradições e o que acrescentavas?

### **ENTREVISTA ESTRUTURADA:**

#### **1. Quais são as tuas expetativas em relação ao artesanato tradicional penafidense para o futuro?**

AA – “Mesmo já não tendo tanto uso como tinha antigamente, a cestaria seria uma alternativa ao saco de plástico, visto que no próximo ano de 2021 os mesmos deixarão de circular em Portugal. Em Penafiel, a cestaria é uma tradição que se irá manter por muito mais tempo, se houver mais divulgação por parte dos artesãos, pois é uma experiência que fica e que mais tarde pode vir a fazer jeito.”

AB – “Creio que as novas iniciativas são motivadoras e poderão proporcionar um bom legado para estas tradições. O futuro poderá ser promissor, no entanto vai estar sempre sujeito às alterações das “*trends*” globais.”

AC – “Penso que, no futuro, o artesanato penafidense poderá obter algum reconhecimento. Com as ferramentas certas é possível, sem sombra de dúvida, levar a que este artesanato possa, por exemplo, comercializado para o resto do país.”

AD – “Eu espero que sejam feitos esforços para não o deixar “morrer” por que seria uma perda de património imaterial muito significativa. Deste modo, tenho a expectativa que o artesanato tradicional penafidense ganhe força e o reconhecimento que merece.”

## **2. Tens intenções de voltar a praticar cestaria?**

AA – “Eventualmente. Como artista plástico, fiz recentemente um trabalho com recurso ao que aprendi em cestaria, também ensinei alguns colegas o básico e explorei a mesma técnica com outros materiais além de madeira, como folhas de palmeira, papel, arames e cana. É possível que regresse à prática de cestaria no âmbito de mais algum trabalho artístico, mas eventualmente irei tornar a técnica para a produção cesteira caso venha a precisar.”

AB – “Não descarto de todo essa opção, no entanto não me imagino a fazê-lo num âmbito profissional.”

AC – “Se conseguir ter essa oportunidade penso que sim.”

AD – “Sim, talvez não com a técnica ou materiais tradicionais, mas pretendo aplicar os conhecimentos adquiridos noutros contextos.”

## **3. Se estivesses disposto/a a alterar alguma coisa na cestaria o que alteravas?**

AA – “As ferramentas e os materiais. Após o workshop, fiz na faculdade um trabalho com o recurso à técnica de cestaria, mas envolveu muito menos ferramentas e usei diferentes materiais que os que foram usados no workshop. É possível produzir, por exemplo, uma mala com a técnica de cestaria recorrendo a folhas de palmeira, é também possível fazer cestos com folhas de papel enroladas, etc. Mudando, apenas o acabamento em que pode ser preciso pintar ou só envernizar.”

AB – “Nada relativamente à execução. Apenas a sua aplicação.”

AC – “Talvez mudaria o material. Não mudaria necessariamente, mas talvez acrescentasse outros materiais aos já existentes.”

AD – “Não, ela é fruto da tradição e de muitos anos de experiência dos mestres artesãos. Posso alterá-la nos meus trabalhos e modernizá-la, mas nunca substituir a tradicional.”

## **4. Como descreves a aprendizagem de cestaria com um mestre artesão?**

AA – “Valeu a pena aprender como se processam e se preparam os materiais, assim como saber que ferramentas são usadas, porque é algo que um dia pode vir a dar um pequeno negócio pós reforma, ou no meu caso, serviu para alargar o estudo artístico, permitindo utilizar a cestaria além da produção de cestos.”

AB – “Acima de tudo gratificante. É um enriquecimento geral, muito mais do que algo pratico é algo sentimental, um legado de histórias e vivências associadas a um trabalho que requer dedicação e sacrifício.”



AC – “Sem sombra de dúvida que é uma experiência totalmente enriquecedora. A partilha não só de informação, mas das histórias e do que o levou a praticar essa arte é uma das partes mais benéficas de toda a experiência.”

AD – “Muito mais do que uma aprendizagem técnica, pois esta vem carregada de histórias e tradições. Para além de uma aprendizagem humana pelo convívio com os mestres.”

## **5. Em quê que achas que a população idosa, se interessam nos dias de hoje?**

AA – “Os idosos têm tantos interesses como qualquer pessoa após um dia de trabalho. Sabemos que muitos juntam atividades com conversas entre amigos, no caso das senhoras, quando passam o tempo a conversar umas com as outras enquanto fazem as suas rendas. Já com os senhores, eles dão mais tempo aos pequenos negócios, como gerência de cafés, ou em trabalho de campo no caso dos que vivem nas aldeias, ou passando tempo com os seus amigos que se reúnem diariamente nos cafés.”

AB – “Os idosos interessam-se naquilo que lhes for levado com interesse, tal como toda a população. A imagem de uma sociedade idosa com conceitos envelhecidos é cada vez menos uma realidade.”

AC – “Acho que nos dias de hoje muitos idosos estão cada vez mais interessados em coisas que, se calhar, não era esperado. Acima de tudo penso que a maioria dos idosos gostam de ver que as gerações mais novas dão valor ao passado e interessam-se por coisas que os façam lembrar esse passado.”

AD – “Pelo convívio com os artesãos aprendi que estes são idosos diferentes porque muitos deles continuam muito ativos, o artesanato torna-os assim. Eles sabem que a arte está a morrer com eles e têm todo o interesse em ensinar e passar o conhecimento.”

## **6. O que achas que ajudaria os jovens a querer aprender cestaria?**

AA – “Era preferível que os artesãos programassem workshops para as férias de páscoa, ou de verão e no caso da cestaria, apresentassem outro tipo de trabalhos, caso possam. Porque o facto de se poder produzir outros objetos além da cestaria é chamativo e quando o ensino da técnica é possível, seria uma mais valia.”

AB – “Alterar a precessão dos conceitos de atualidade e tradição. Dar a entender aos jovens que o que foi feito pelos avós, também pode ser feito por eles e que algo tradicional não é, necessariamente, desinteressante e desatualizado.”

AC – “Aqui penso que já seja uma questão de gosto pessoal. Apesar de muitos jovens agora darem cada vez mais valor ao artesanato, mesmo assim acho que varia de jovem para jovem consoante os seus gostos pessoais.”

AD – “Em primeiro lugar os jovens teriam de ter interesse em aprender, o que julgo que a maioria não tem. Assim, o que os ajudaria seria uma valorização geral do artesanato, o que criaria o interesse, e numa segunda fase, facilitar o contacto entre jovens e artesãos.”

## **7. Qual é a tua opinião sobre artesanato tradicional?**

AA – “Está a desaparecer, como sabemos. Mas se não houver divulgação e atividades que permitam a sua continuidade, não sei o que se poderá fazer.”

AB – “O artesanato tradicional é algo que define um povo, um grupo, um espaço de tempo maior do que a memória, algo que perdura e deve perdurar.”

AC – “Acho que o artesanato tradicional é crucial e tem o papel muito importante de, nos dias de hoje, não nos fazer esquecer da nossa história. Numa era em que quase tudo o que vemos é feito por máquinas, para mim, é bastante “refrescante” ver uma peça de artesanato feita tradicionalmente.”

AD – “É algo cheio de potencial que deve ser aproveitado e valorizado.”

## **8. O que achas que faltou no Workshop Tradições e o que acrescentavas?**

AA – “À parte da cestaria e da tapeçaria não faltou nada, pois serviu para aprendermos o essencial e a história das atividades. Contudo, se houvesse possibilidade de um próximo workshop, eu incluiria a olaria, que mesmo não sendo tradicional em Penafiel, não acredito muito que não tenha existido nesta zona, porque a maioria dos objetos diários, como pratos, jarros e copos eram feitos de barro e cerâmica, já que estamos a falar no que era tradicional, além de que a técnica de olaria não envolve muitas ferramentas e é possível produzir outros objetos além do tradicional e utilitário.”

AB – “Tempo, acima de tudo. Séculos de histórias não se transmitem em dias.”

AC – “A meu ver foi pouco tempo. Sinto que os artesãos tinham muita coisa para nos ensinar que, infelizmente, não conseguiram. Para além do tempo, se tivéssemos conseguido ver todo o processo que está por trás de, por exemplo, ter os materiais para fazer uma cesta seria muito bom e seria mesmo isso que acrescentaria.”

AD – “Mais tempo com os artesãos para podermos passar da primeira experiência.”

## **ANEXOS**

“Designa-se por atividade artesanal a atividade económica, de reconhecido valor cultural e social, que assenta na produção, restauro ou reparação de bens de valor artístico ou utilitário, de raiz tradicional ou contemporânea, e na prestação de serviços de igual natureza, bem como na produção e preparação de bens alimentares.” (Diário da República Portuguesa Decreto-Lei n.º 110/2002, 2002: 3704, Artigo 4.º).

“Design é o processo de pensamento... Nesta definição, design é a atividade de criação, compreendida em oposição ao produto de uma criação. É uma sequência ou um conjunto de eventos e procedimentos, preenchidos pelo pensamento, que levam à criação daquilo que está sendo projetado. Esse processo de pensamento envolve também as várias atividades comumente associadas ao pensar – contemplar, falar, escrever, desenhar, modelar, construir, etc. – e que são utilizadas para transportar uma “imagem de possibilidade” ao longo do percurso que se inicia na concepção original de um produto e termina em sua realização.” (Miller, 1988)

**Workshop Ofícios Tradicionais: Cestaria e Tecelagem\***

(Ensino Superior, 10 a 19 de julho)

O *workshop* propõe um espaço de contacto e valorização do património imaterial: as “artes e ofícios tradicionais” do Concelho de Penafiel.

Através da experimentação de técnicas artesanais, propõe transmitir os velhos saberes, cruzando a tradição, o conhecimento e a criatividade.

A atividade aborda os princípios básicos da Cestaria e da Tecelagem: conhecer os processos, técnicas e métodos de trabalho. Com o acompanhamento e demonstração dos artesãos, os participantes são desafiados a aprender a manusear os materiais e utensílios de cada técnica, produzindo novas peças. Na partilha de saberes, o *workshop* procura motivar para a descoberta do “saber fazer”, estimulando a sensibilidade, a experimentação e a criação artística.

No sentido de promover a sustentabilidade das artes, haverá uma sessão de “empreendedorismo criativo” e exemplos do contributo destas técnicas no design contemporâneo.

**Monitores:**

Gabriela Gomes - artes plásticas / design

Manuel Moreira - cestaria

Paula Cruz - tecelagem

Tânia Santos – empreendedorismo criativo

**Datas:** 10 a 12 e 15 a 19 de julho

**Horário:** das 9h30 às 17h00

**Local:** Museu Municipal de Penafiel

**Destinatários:** estudantes do ensino secundário (preferencialmente da área de artes, design e arquitetura)

**Número máximo de participantes:** 10

**Participação:** gratuita

**Inclui:** almoço diário

**Admissão:** por ordem de inscrição (caso exceda o número limite, os participantes serão selecionados pela motivação/ interesse na atividade)

**Data limite de inscrição:** 21 de junho 2019

**Informações:** Museu Municipal de Penafiel

**Tlf.:** 255 710 700

**email:** [museu.penafiel@cm-penafiel.pt](mailto:museu.penafiel@cm-penafiel.pt)

## **Objetivos**

- Conhecer os produtos, processos, técnicas e métodos básicos dos Ofícios Tradicionais: Cestaria e Tecelagem.
- Aprender a manusear os materiais e equipamentos específicos de cada técnica.
- Compreender e aplicar as técnicas na execução de uma peça.
- Desenvolver a criatividade.
- Sensibilizar os participantes para o panorama geral do artesanato na atualidade.
- Estimular o saber fazer, a manualidade, a autonomia e a concentração.
- Fomentar o diálogo e a partilha de saberes intergeracional.

## **Conteúdos programáticos**

### **1ª sessão**

- Apresentação geral do *Workshop* - Objetivos e metas.
- Empreendedorismo Criativo.
- Apresentação GUR (negócio criado a partir das técnicas de tecelagem).
- Apresentação DOME.
- Empreendedorismo Criativo (continuação).

### **2ª sessão**

- Apresentação / Introdução à Cestaria: mostra de produtos, materiais, utensílios e técnicas.
- Demonstração prática. Preparação, preparação de materiais: fitas de austrália.
- Criação e definição de peças a desenvolver.
- Experimentação. Exercícios práticos.

### **3ª sessão**

- Início da execução das peças em Cestaria.
- Desenvolvimento e execução de peças em Cestaria.

### **4ª sessão**

- Execução das peças em Cestaria (continuação).

### **5ª sessão**

- Técnicas de acabamentos - conclusão dos trabalhos de Cestaria.
- Apresentação. Introdução à Tecelagem: mostra de produtos, equipamentos, utensílios e técnicas.
- Formação de grupos de trabalho.

- Demonstração prática: a utilização do tear, noções básicas.
- Experimentação de diferentes possibilidades expressivas.
- Exercícios práticos.

**6ª sessão**

- Experimentação. Exercícios práticos.
- Definição das peças a desenvolver.
- Início da execução de peças em Tecelagem.

**7ª sessão**

- Execução das peças em Tecelagem (continuação).

**8ª sessão**

- Execução das peças em Tecelagem (continuação).
- Técnicas de acabamentos e remates.
- Conclusão dos trabalhos.
- Encerramento do *workshop* dos alunos do ensino superior.

*\*Workshop no âmbito do projeto Das Artes e Ofícios Tradicionais de Penafiel*